

Organização
ÉRICA DOS SANTOS CARVALHO



LINGUÍSTICA **e** **LITERATURA** **Cultura, Sociedade e História**

Volume **3**
2021



Editora
REALCONHECER

Organização
ÉRICA DOS SANTOS CARVALHO



LINGUÍSTICA **e** **LITERATURA** **Cultura, Sociedade e História**

Volume **3**
2021



Editora
REALCONHECER

© 2021 – Editora Real Conhecer

editora.realconhecer.com.br

realconhecer@gmail.com

Organizadora

Érica dos Santos Carvalho

Editor Chefe: Jader Luís da Silveira

Editoração e Arte: Resiane Paula da Silveira

Capa: Freepik/Real Conhecer

Revisão: Respective autores dos artigos

Conselho Editorial

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Ma. Jaciara Pinheiro de Souza, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Dra. Náyra de Oliveira Frederico Pinto, Universidade Federal do Ceará, UFC

Ma. Emile Ivana Fernandes Santos Costa, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Me. Rudvan Cicotti Alves de Jesus, Universidade Federal de Sergipe, UFS

Me. Heder Junior dos Santos, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP

Ma. Dayane Cristina Guarnieri, Universidade Estadual de Londrina, UEL

Me. Dirceu Manoel de Almeida Junior, Universidade de Brasília, UnB

Ma. Cinara Rejane Viana Oliveira, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Esp. Érica dos Santos Carvalho, Secretaria Municipal de Educação de Minas Gerais, SEE-MG

Esp. Jader Luís da Silveira, Grupo MultiAtual Educacional

Esp. Resiane Paula da Silveira, Secretaria Municipal de Educação de Formiga, SMEF

Sr. Victor Matheus Marinho Dutra, Universidade do Estado do Pará, UEPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C331l Carvalho, Érica dos Santos
Linguística e Literatura: Cultura, Sociedade e História – Volume 3 /
Érica dos Santos Carvalho. – Formiga (MG): Editora Real Conhecer,
2021. 230 p. : il.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-995090-9-4

DOI: 10.5281/zenodo.5516687

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Cultura. 4. História. I. Carvalho,
Érica dos Santos. II. Título.

CDD: 410

CDU: 80

*Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam
responsabilidade de seus autores.*

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os
fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora Real Conhecer
CNPJ: 35.335.163/0001-00
Telefone: +55 (37) 99855-6001
editora.realconhecer.com.br
realconhecer@gmail.com

Formiga - MG

Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>

AUTORES

DAPHNE JARDIM SAMPAIO

DARCÍLIA MARINDIR PINTO SIMÕES

DÉBORA PEREIRA LUCAS COSTA

EDVANIA GOMES DA SILVA

ELIANE RICARTE RODRIGUES

EVERALDO DOS SANTOS ALMEIDA

JOSÉ ELIAS PINHEIRO NETO

LEONARDO DA CONCEIÇÃO SOARES

MARCELO BALDIN NODARI

MERILIANE DE LIMA

MIKAELA SOARES CARDOSO DE ARAÚJO

MONICK LAYS ADELINO DE LIMA MOURA

NATÁLIA PACHECO SILVEIRA

OLGA MARIA DE OLIVEIRA

PATRICIA CINTRA VASCONCELOS ROSSINI

ROBERTO MAX LOUZEIRO PIMENTEL

ROSIE MEHOUDAR

RUDY KOHWER

SANDRA SIRANGELO MAGGIO

VIVIANE SILVA DE OLIVEIRA NOLASCIO



APRESENTAÇÃO

Este e-book nos apresenta a importância da linguística e literatura em seus aspectos culturais, sociais e históricos, que nos remete a várias linhas de leituras e pesquisas, as quais são fundamentais e que norteiam o conhecimento atrelado a prática; os trabalhos científicos aqui apresentados, estão todos ligados ao tema e tem excelentes contribuições de vários autores, que se utilizaram de muitos objetos de estudo para que essa contribuição fosse de fato positiva e tivesse um resultado significativo no que tange a área estudada.

É de extrema importância lembrar que a literatura tem um papel fundamental na vida do ser humano, e está vinculada à sociedade em que se origina; assim como a língua, estudada dentro da linguística, é um instrumento de comunicação e de interação social, que cumpre o papel de transmitir os conhecimentos e a cultura de uma comunidade dentro da sociedade.

O e-book então nos apresentará várias linhas de estudos, dos quais muitos profissionais se deparam em suas carreiras e assim ajudará a desenvolver e otimizar as atividades propostas, disponibilizando as contribuições necessárias, para que o sucesso chegue juntamente com o conhecimento atrelado a prática.

Esperamos que os diferentes enfoques e pontos de vista, compartilhados pelos autores desta obra, possam contribuir com mais discussões e novas informações sobre Linguística e Literatura, cultura, sociedade e história, dentro da educação, bem como no âmbito da pesquisa, da extensão, e de várias outras metodologias que inovem as instituições de ensino, contribuindo para a formação de profissionais que capacitados que contribuam em sua área de atuação.

SUMÁRIO

Capítulo 1 A ESCRITA DE SINAIS NA EDUCAÇÃO DO SURDO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMPORTÂNCIA DA INSERÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS COMO MODALIDADE ESCRITA NO CONTEXTO ESCOLAR DA PESSOA SURDA Leonardo da Conceição Soares; Monick Lays Adelino de Lima Moura	9
Capítulo 2 A SOLIDÃO NA CONTEMPORANEIDADE: UMA LEITURA SOCIOLÓGICA DO FILME "O HOMEM DAS MULTIDÕES" Marcelo Baladin Nodari	27
Capítulo 3 ANÁLISE DAS TIRINHAS DO KATTECA SOB A ÓTICA DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL Olga Maria de Oliveira; Darcília Marindir Pinto Simões	43
Capítulo 4 A NARRATIVA FICCIONAL ESCRITA POR FÃS DE LITERATURA BRASILEIRA NA INTERNET: ANÁLISE COMPARATIVA DE FANFICTIONS DA OBRA DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS Daphne Jardim Sampaio	65
Capítulo 5 DIÁSPORA E PÓS-COLONIALISMO EM ADEUS, HAITI DE EDWIDGE DANTICAT: OPRESSÃO, MIGRAÇÃO E MEMÓRIA Viviane Silva de Oliveira Nolascio; Eliane Ricarte Rodrigues	85
Capítulo 6 LITERATURA E CINEMA: O DIZER NAS TEIAS DA IMAGEM Everaldo dos Santos Almeida; Roberto Max Louzeiro Pimentel	103
Capítulo 7 LITERATURA ENQUANTO LUGAR DE MEMÓRIA E DESCOLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO: ANÁLISE DO ROMANCE TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO Mikaela Soares Cardoso de Araújo; José Elias Pinheiro Neto	120
Capítulo 8 ESTUDOS SEMÂNTICOS EM TEMPOS DE PANDEMIA: A TEORIA DA METÁFORA CONCEITUAL EM ANÁLISE DE NOTÍCIAS Meriliane de Lima	132

Capítulo 9 O CARTUM COMO MEIO DE DENÚNCIA SOCIAL: O PRECONCEITO RACIAL EM FOCO Eliane Ricarte Rodrigues; Viviane Silva de Oliveira Nolascio	146
Capítulo 10 O RETRATO DA ARTISTA ELAINE RISLEY: NARRATIVA E PINTURA EM CAT'S EYE, DE MARGARET ATWOOD Natália Pacheco Silveira; Sandra Sirangelo Maggio	167
Capítulo 11 PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO NO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA LOGOMARCA DA REDE FEMININA DE COMBATE AO CÂNCER DE SINOP Patricia Cintra Vasconcelos Rossini; Débora Pereira Lucas Costa	179
Capítulo 12 A CARICATURA: LEITURA DO NÃO VERBAL NA CONSTRUÇÃO DO LETRAMENTO CRÍTICO Eliane Ricarte Rodrigues; Viviane Silva de Oliveira Nolascio	189
Capítulo 13 TERMOS DE RELOJOARIA NO CONTO IGITUR, DE S. MALLARMÉ Rosie Mehoudar	207
Capítulo 14 A AÇÃO DO CORPO E DA MENTE COMO EXPERIÊNCIA DA PERCEPÇÃO INTERNA: O SENTIMENTO DE AFEIÇÃO Rudy Kohwer; Edvania Gomes da Silva	218
Biografias CURRÍCULOS DOS AUTORES	231

Capítulo 1

**A ESCRITA DE SINAIS NA
EDUCAÇÃO DO SURDO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA
DA IMPORTÂNCIA DA
INSERÇÃO DA LÍNGUA DE
SINAIS COMO
MODALIDADE ESCRITA NO
CONTEXTO ESCOLAR DA
PESSOA SURDA**

**Leonardo da Conceição Soares
Monick Lays Adelino de Lima Moura**

A ESCRITA DE SINAIS NA EDUCAÇÃO DO SURDO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMPORTÂNCIA DA INSERÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS COMO MODALIDADE ESCRITA NO CONTEXTO ESCOLAR DA PESSOA SURDA¹

Leonardo da Conceição Soares

Graduado em Letras/Português (UEPB), Especialista em LIBRAS (Centro Universitário UNIFIP) e Especialista em Ensino de Línguas e Literatura na Educação Básica (UEPB). E-mail: prof.leonardosoares7@gmail.com

Monick Lays Adelino de Lima Moura

Graduada em Pedagogia (UEPB), Graduanda em Letras/Português (UEPB) e Pós-Graduanda em Educação Infantil: anos iniciais e Psicopedagogia (FAVENI). E-mail: monicklays44@gmail.com

Resumo

Nas últimas décadas, a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) tem estado em um papel de destaque no que concerne à sua divulgação e propagação na sociedade. Hoje não é difícil se encontrar a presença da LIBRAS em vários campos sociais, seja nas escolas, nos cursos Superiores, nos programas televisivos e até mesmo nas novelas de horário nobre da TV nacional, fato que tem se tornado cada vez mais comum, sobretudo, após a Lei de LIBRAS e o decreto que a regulamenta. Com a sanção da Lei 10.436 de 2002, a LIBRAS passou a ser o meio legal de comunicação e expressão das comunidades de pessoas surdas do Brasil. Através do seu sistema linguístico de natureza visual-motora e com estrutura gramatical própria, a LIBRAS se constitui um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, conforme disposição no parágrafo único do art. 1º. Pelo fato de as línguas de sinais possuírem uma natureza diferente das línguas sonoras, durante muito tempo se afirmou, e ainda hoje é comumente ouvido, que elas são línguas ágrafas, contudo, ao se mergulhar um pouco mais a fundo neste conhecimento, percebe-se que essa fala não corresponde à verdade, uma vez que, ao longo do tempo vários pesquisadores tentaram criar formas de registros para essas línguas, onde se destacam William Stokoe com a “Notação Stokoe” e o “Sistema SignWriting” desenvolvido pela dançarina estadunidense Valerie Sutton, que tem sido a forma de registro mais usada e pesquisada atualmente. O presente trabalho tem por objetivo principal compreender a importância da inserção da língua de sinais como modalidade escrita no contexto escolar da pessoa surda a fim de propor

¹ Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação Lato Sensu do Centro Universitário UNIFIP para a obtenção do título de Especialista em LIBRAS.

caminhos para uma efetiva aprendizagem da língua portuguesa pelo povo surdo. Propõe-se, inicialmente, uma breve descrição dos caminhos percorridos pela escrita de sinais ao longo do tempo até o advento do “Sistema SignWriting”. Em seguida, reflete-se acerca da importância da inserção da escrita de sinais no processo educacional dos surdos e compreende-se o funcionamento do “Sistema SignWriting”, onde, por fim, apresentam-se os estudos e análises dos dados bibliográficos coletados. Como parte do processo metodológico, esta pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa, com um procedimento técnico de pesquisa bibliográfica, tendo um caráter exploratório e explicativo. A pesquisa se desenvolveu a partir da exploração bibliográfica de teóricos como Marianne Rossi Stumpf (2002, 2005), Karin Lilian Strobel (2009), Valerie Sutton (2020), Ronice Müller de Quadros (2003, 2006 e 2013), Maria Salomé Soares Dallan (2009, 2010 e 2012), e Edneia de Oliveira Alves (2005). Com a realização dessa pesquisa foi mostrado, a partir dos dados bibliográficos, que a inserção da escrita de sinais no contexto escolar da pessoa surda como modalidade escrita de sua língua materna, já em sua fase de alfabetização, é de extrema importância, pois, dará os mecanismos necessários para uma aprendizagem significativa do sujeito surdo.

Palavras-Chave: Escrita de Sinais. SignWriting. Educação de surdos.

Abstract

In recent decades, the Brazilian Sign Language (LIBRAS) has played a prominent role in terms of its dissemination and propagation in society. Today it is not difficult to find the presence of LIBRAS in various social fields, whether in schools, in higher education courses, in television programs and even in prime-time soap operas on national TV, a fact that has become increasingly common, above all, after the LIBRAS Law and the decree that regulates it. With the sanction of Law 10,436 of 2002, LIBRAS became the legal means of communication and expression for deaf people's communities in Brazil. Through its linguistic system of visual-motor nature and with its own grammatical structure, LIBRAS constitutes a linguistic system for transmitting ideas and facts, as provided for in the sole paragraph of art. 1st. Because sign languages have a different nature from sound languages, it has long been said, and still commonly heard today, that they are unwritten languages, however, when delving a little deeper into this knowledge, one realizes that this speech does not correspond to the truth, since, over time, several researchers have tried to create forms of records for these languages, where William Stokoe stands out with the “Stokoe Notation” and the “SignWriting System” developed by the American dancer Valerie Sutton, which has been the most used and researched form of registration today. The main objective of this work is to understand the importance of the insertion of sign language as a written modality in the school context of the deaf person in order to propose ways for an effective learning of the Portuguese language by the deaf people. Initially, it is proposed a brief description of the paths taken by the writing of signs over time until the advent of the “SignWriting System”. Then, it reflects on the importance of inserting sign writing in the educational process of the deaf and understands the functioning of the “SignWriting System”, where, finally, the studies and analysis of the collected bibliographic data are presented. As part of the methodological process, this research presents a qualitative approach, with a technical bibliographic research procedure, having an exploratory and explanatory character. The research was developed from the bibliographical exploration of theorists such as Marianne Rossi Stumpf (2002, 2005), Karin Lilian

Strobel (2009), Valerie Sutton (2020), Ronice Müller de Quadros (2003, 2006 and 2013), Maria Salomé Soares Dallan (2009, 2010 and 2012), and Edneia de Oliveira Alves (2005). With this research, it was shown, from the bibliographic data, that the insertion of writing signs in the school context of the deaf person as a written modality of their mother tongue, already in their literacy phase, is extremely important, as it will be the necessary mechanisms for a meaningful learning of the deaf person.

Keywords: Writing of Signs. SignWriting. Deaf education.

INTRODUÇÃO

Pelo fato de as línguas de sinais possuírem uma natureza diferente das demais línguas sonoras, durante muito tempo se afirmou, e ainda hoje é comumente ouvido, que elas são línguas ágrafas, contudo, visto existir uma representação escrita das línguas de sinais, percebe-se que essa fala não corresponde à verdade.

No entanto, esse desconhecimento da escrita de sinais tem gerado muitas incoerências. De acordo com a Lei 10.436 de 2002, no parágrafo único do art. 4º, na modalidade escrita, a LIBRAS não deve substituir a Língua Portuguesa, deste modo, o surdo é obrigado a aprender a Língua Portuguesa na sua modalidade escrita, mas, sem se levar em consideração a escrita da sua própria língua materna. De forma mais clara, o surdo aprende a língua de sinais para a comunicação direta, mas, para a comunicação escrita, deve aprender a Língua Portuguesa.

Percebe-se que essa determinação, embora rigorosamente posta em prática, permeia o campo da incoerência na aprendizagem de uma segunda língua. Assim como é difícil pensar em algo desta natureza e metodologia para um ouvinte, deveria ser também algo impensável para a pessoa surda. E talvez seja esse o grande motivo do insucesso de grande parte dos surdos no domínio da modalidade escrita da Língua Portuguesa. Em outras palavras, é como se um ouvinte aprendesse a falar em português, mas, para uma comunicação escrita, tivesse que escrever em inglês.

É preciso que fique claro que esta afirmação não busca uma defesa de que o surdo brasileiro não deva aprender a Língua Portuguesa. Ele deve e precisa aprendê-la, sobretudo, por ser a língua oficial do seu país e porque o desconhecimento da mesma acarretará em muitos problemas comunicativos, especialmente, a impossibilidade de interação com o meio social ao qual ele está inserido.

Logo, o que aqui se defende é que a pessoa surda possa aprender primeiro a escrita da língua de sinais, que é a sua língua materna e, conseqüentemente, o código que ele usa para se comunicar, para só então aprender a Língua Portuguesa escrita, tal como acontece com um ouvinte ao aprender uma língua estrangeira, primeiro domina a modalidade oral e escrita da sua língua materna para só então aprender a modalidade oral e escrita das línguas estrangeiras.

Buscando uma reflexão em torno dessas questões, este artigo tem por objetivo principal compreender a importância da inserção da língua de sinais como modalidade escrita no contexto escolar da pessoa surda, e, conseqüentemente, responder a seguinte problemática: qual a importância da inserção da língua de sinais como modalidade escrita no contexto escolar da pessoa surda?

Por objetivos específicos, propõe-se explorar os estudos e conceitos acerca da escrita de sinais dispostas a partir do “Sistema SignWriting”, avaliar a existência da modalidade escrita da língua de sinais nas práticas de ensino da pessoa surda e investigar os resultados da inserção do processo de ensino da escrita de sinais na formação da pessoa surda.

Como parte do processo metodológico, este trabalho apresenta uma abordagem qualitativa onde “O ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados” (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 128) com um procedimento técnico de pesquisa bibliográfica que é “Concebida a partir de materiais já publicados” (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 128), tendo um caráter exploratório, pois “Visa a proporcionar maior familiaridade com o problema, tornando-o explícito” (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 127) e explicativo pois “Procura identificar os fatores que causam um determinado fenômeno, aprofundando o conhecimento da realidade” (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 127).

A presente pesquisa se desenvolverá a partir da exploração bibliográfica de teóricos estudiosos da escrita de sinais, a saber, Marianne Rossi Stumpf (2002, 2005), surda, pós doutora em linguística e professora adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina; Karin Lilian Strobel (2009), doutora na área de educação pela Universidade Federal de Santa Catarina; Valerie Sutton (2020), pesquisadora e criadora do “Sistema SignWriting”; Ronice Müller de Quadros (2003, 2006 e 2013), pós doutora pela universidade de Harvard na área da Psicolinguística, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina; Maria Salomé Soares Dallan (2009, 2010 e 2012), doutora em Educação pela Unicamp; e Edneia de Oliveira Alves

(2015), doutora em Psicologia Social pela Universidade Federal da Paraíba e Professora de LIBRAS da Universidade Federal da Paraíba.

O conhecimento acerca da existência da escrita das línguas de sinais a partir do “Sistema SignWriting” e, ao mesmo tempo, a pouca divulgação desse artefato entre as comunidades surdas e ouvintes, é o que se leva à realização desta pesquisa. Pesquisar a importância da inserção da língua de sinais na modalidade escrita na educação dos surdos é de grande relevância para a comunidade surda e para as instituições educacionais, pois, poderá viabilizar algumas reflexões acerca dos problemas encontrados pelos surdos no que compete à escrita da Língua Portuguesa e, conseqüentemente, poderá favorecer um maior crescimento nas práticas de ensino/aprendizagem das pessoas surdas.

Escrita de sinais: um breve histórico

Segundo o compêndio Ethnologue, que é considerado o maior inventário de línguas do mundo, são faladas no planeta terra em média 6912 idiomas. Nem todos esses idiomas possuem escrita, como, por exemplo, a língua “Xavante”, que é falada por índios brasileiros, a “Changana”, falada em Moçambique, e a “Bergamasco”, falada em Bérghamo, Itália. Essas são línguas consideradas ágrafas, por não possuírem um sistema escrito de representação.

Por muito tempo as línguas de sinais eram compreendidas como línguas ágrafas, pois, pelo fato de a língua de sinais ser de natureza visual-motora, muitas pessoas acreditavam não ser possível uma representação gráfica da mesma. Deste modo, os estudos e pesquisas acerca de um sistema que pudesse registrá-la foi passando despercebido pelas sociedades, o que resultou, posteriormente, em uma falta de conhecimento e, atualmente, pouca propagação de seus resultados.

Ao se voltar um pouco na história, percebe-se que, ao longo do tempo, vários pesquisadores tentaram criar formas de registros para as línguas de sinais. O primeiro linguista a realizar um estudo sistemático dessas línguas e a criar um sistema capaz de descrevê-las foi William C. Stokoe na década de 1960 nos Estados Unidos, trabalho ao qual nomeou de “Notação Stokoe”. Ao definir esse sistema, Dallen e Mascia afirmam:

O sistema Stokoe é constituído por um conjunto de símbolos e regras de escrita, definidos para representar os diversos aspectos visético-visológicos das línguas de sinais, abrangendo três dos cinco parâmetros gramaticais necessários para a realização de uma palavra em língua de sinais: Localização do sinal, configuração de mão e movimento da(s) mão(s). (DALLAN & MASCIA, 2012, p. 25-26).

A partir das primeiras descobertas e análises de William Stokoe, foi possível um avanço ainda maior nos estudos acerca da escrita de sinais. Embora o sistema “Notação Stokoe” tenha sido útil para o desenvolvimento da escrita de sinais, foi se percebendo que ele não era capaz de registrar fielmente todas estas línguas, sobretudo, pela ausência de parâmetros, o que levou as pesquisas a avançarem ainda mais.

Dez anos mais tarde, um novo sistema vai ganhando espaço entre as línguas de sinais, o “Sistema SignWriting”. Esse sistema tem seu surgimento em meados da década de 1970 quando uma dançarina e coreógrafa americana, Valerie Sutton, desenvolveu um sistema que pudesse registrar a coreografia das danças dos seus alunos. Esse sistema chamou atenção da comunidade surda dinamarquesa que viram nele a possibilidade de transcrição da língua de sinais.

Esse sistema de Sutton não é criado tendo por finalidade inicial o registro das línguas de sinais. Valerie Sutton utilizava esse mecanismo para o registro de coreografias de danças o qual ela chamava *DanceWriting*, a fim de que seus alunos pudessem registrar e praticar as coreografias também quando estivessem em casa. Foram a complexidade e a capacidade do sistema o que chamaram a atenção da comunidade surda dinamarquesa, e, posteriormente, de várias comunidades surdas ao redor do mundo.

Com o interesse dessas comunidades em torno do projeto de Valerie Sutton, dentro do próprio movimento Sutton, foi desenvolvido o programa *SignWriter* com a finalidade de registrar as línguas visuais, que saíram da escrita à mão para o registro em computador (Capovilla e Raphael, 2001 *apud* Dallan e Mascia, 2012). Sobre o “Sistema SignWriting”, Dallan e Mascia (2012) apontam que essa escrita visual é apropriada para grafar quaisquer línguas de sinais, por ser visual/espacial e por respeitar os parâmetros de realização dos sinais. Ainda segundo as autoras, “essa escrita proporciona acessibilidade e condições para que o surdo falante de Libras se

desvincule do processo de tradução da escrita de uma língua oral para a língua de sinais e vice-versa.” (DALLAN & MASCIA, 2012, p. 21).

Mediante esta percepção das muitas possibilidades de registro do sistema e das muitas pesquisas e estudos que já eram feitas sobre ele pelas comunidades surdas de vários países, a comunidade surda do Brasil também passou a estudá-lo. Com isso, o sistema “Notação Stokoe” foi ficando em desuso pelas comunidades surdas espalhadas pelo mundo, enquanto o “SignWriting” ia ganhando mais força por garantir uma maior fidelidade e amplitude de registro, conforme asseveram Dallan & Mascia, (2012, p. 26) “O sistema *SignWriting*, em relação ao sistema *Stokoe*, é mais completo, pois agrega outras informações importantes [...]”, pois, além de registrar os cinco parâmetros da LIBRAS, é capaz de demarcar a velocidade e os tipos de contatos presentes no sinal.

O “Sistema *SignWriting*” chega ao Brasil em 1996 através de um grupo de pesquisa coordenado pelo professor Dr. Antônio Carlos da Rocha Costa, na PUC de Porto Alegre. Este projeto contou com a participação da surda Marianne Stumpf e a professora Márcia Borba, e possibilitou, em 2004, a criação de um programa mais simples para o registro das línguas de sinais, o “SWEEdit” que ganhou ainda maior destaque por trabalhar o processo de alfabetização de crianças surdas sinalizadoras da LIBRAS.

Utilizamos esse programa hoje e o consideramos muito acessível, pois possibilita o uso de gravuras em interface com editores de texto e programas de desenho gráfico. Embora ainda seja uma versão experimental, podemos produzir uma infinidade de materiais em Libras com o auxílio desse *software*. (DALLAN & MASCIA, 2012, p. 26).

Foi, portanto, este o percurso histórico da escrita de sinais até chegar ao modelo que se conhece hoje. Vale salientar que, no que concerne ao Brasil, todo o processo de evolução da modalidade escrita ganhou mais força após a legalização e do reconhecimento da LIBRAS como uma língua, a língua dos surdos brasileiros, pois, em todas as culturas, a fala sempre precedeu a escrita, e com a língua de sinais não foi diferente.

A escrita de sinais na educação dos surdos: conceitos e metodologias

A aprendizagem da Língua Portuguesa por uma pessoa surda funciona de forma semelhante ao aprendizado de uma língua estrangeira por uma pessoa ouvinte, pois, trata-se de uma língua que ela geralmente não tem contato e que é completamente diferente de sua língua materna, então, para esse aprendizado, faz-se necessário que primeiro a pessoa tenha os conhecimentos necessários acerca de sua língua materna para que vá estabelecendo relações com a língua estrangeira. Esse processo é desenvolvido através de metodologias apropriadas, possibilitando as relações do conhecimento que ela já tenha com aquele que está adquirindo.

Deste modo, a língua de sinais deve ser reconhecida e efetivada como a primeira língua do surdo e a Língua Portuguesa ser encarada como a sua segunda língua, pois, observando as salas de aula de educação infantil, percebe-se que para a aquisição da escrita da Língua Portuguesa por uma criança ouvinte, vai sendo apresentado a ela os sinais gráficos do alfabeto da Língua Portuguesa, tendo a função de representar os diversos sons da língua, o que facilita o processo de aprendizagem da escrita para ela, por já conhecer o som, visto que a criança já chega na escola falando, e vai fazendo relações desse som com a sua representação gráfica, ou seja, a letra.

Esse mesmo processo não pode ser feito com uma criança surda pelo fato de que ela não conhece os sons da Língua Portuguesa, então, ela não poderá estabelecer relações entre o som e a representação gráfica. Deste modo, um dos métodos mais utilizados para a aprendizagem da criança surda é fazer com que ela vá aprendendo a grafia das palavras de forma isolada tendo como elemento de relação a imagem do que a palavra representa.

Essa tem sido a principal metodologia pela qual muitos surdos estão sendo ensinados a ler e escrever em Língua Portuguesa. Entretanto, por ele aprender essas relações distanciadas de um contexto, ele geralmente não consegue empregar a Língua Portuguesa em sua modalidade padrão nos contextos comunicativos, onde é comumente observado a troca de letras, a ausência de conectivos, tais como conjunções e preposições, dentre outros problemas.

Se a criança ouvinte aprende primeiro a modalidade oral e escrita da sua língua materna para só depois aprender a modalidade oral e escrita de uma língua

estrangeira, não seria necessário se pensar que esse mesmo processo precisa ser feito por uma criança surda? Ou seja, antes que ela fosse exposta ao conhecimento da Língua Portuguesa, que ela aprendesse a modalidade escrita de sua língua materna, ou seja a LIBRAS, para que, posteriormente, aprendesse a modalidade escrita da Língua Portuguesa.

Como já comprovado por diversos estudos, a aprendizagem da Língua de Sinais na modalidade escrita por uma criança surda é mais fácil do que a aprendizagem da Língua Portuguesa, pois, nessa perspectiva, a criança poderá representar através da escrita a sua própria língua, diferente de ter que falar em uma língua e escrever em outra, sem nenhuma ligação, tal como acontece na educação dos surdos hoje.

É como se uma criança que chega à escola falando português, vá aprender a escrever em inglês, ou seja, ela pronuncia a palavra *bola*, mas, precisará escrever *ball* e assim por diante. Embora absurdo, se se pensar bem, é isso que está a se fazer com as crianças surdas, privando-as da escrita de sua língua, ou seja, a escrita de sinais. Esta, por sua vez, é capaz de registrar fielmente a língua materna da criança surda, como destacar-se-á a seguir.

De acordo com Sutton (2020), existem 3 formas de representação do sinal através do sistema: 1º) escrita com o corpo inteiro; 2º) escrita de sinais padrão; e 3º) escrita simplificada ou escrita à mão. Na primeira, o sinal é registrado de corpo inteiro, sendo uma produção mais elaborada que a representação comum, a segunda é a produção padrão de sinais e a terceira representação é o modelo produzido à mão, sem necessidade do uso de tecnologias.

Como já mencionado anteriormente, o sistema SignWriting é o mais completo por conseguir representar os cinco parâmetros das línguas de sinais. Quanto ao primeiro parâmetro da LIBRAS, a configuração de mãos, a escrita de sinais pode representá-lo das seguintes formas:

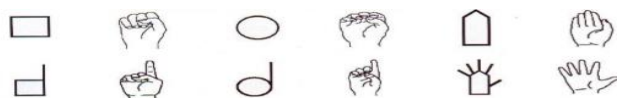


Figura 1 - Configuração de mãos
Fonte: SUTTON, 2020

Na primeira representação, o punho se encontra fechado, por isso tem uma imagem mais quadriculada, na segunda, tem-se um punho aberto, que é transcrito por uma forma circular e a terceira a mão se encontra plana. A depender do sinal que o falante pretende representar, deve escolher o código que melhor representa o sinal. As cores dessa representação vão depender do quarto parâmetro da LIBRAS, ou seja, a orientação, conforme imagem abaixo:



Figura 2 – Orientação de mãos
Fonte: SUTTON, 2020

Conforme observa-se na imagem, levando em consideração o quarto parâmetro, pode-se alterar as cores e registrar um corte no sinal. De acordo com o “Sistema SignWriting”, esse processo se dá assim: quando o falante tem em sua frente a sua própria palma da mão, o sinal é registrado na cor branca, quando o que ele enxerga é o dorso da sua mão, é marcado na cor preta e quando a mão se encontra de lado, de forma que o falante pode enxergar a palma e o dorso de sua mão ao mesmo tempo, o sinal é registrado em preto e branco. Se a mão estiver paralela à parede, é chamada de “plano parede” e não existe corte no sinal, quando a mão está paralela ao chão, chama-se “plano chão” e o sinal é marcado com um corte para representar ainda a orientação.

Com relação ao terceiro parâmetro, movimento, ele vai se relacionar com o quarto parâmetro, no que diz respeito à direção, e é determinado pelas linhas das setas:

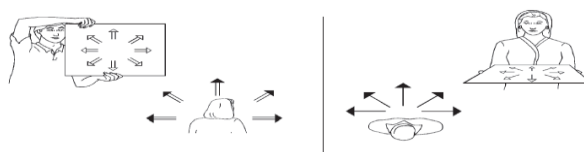


Figura 3 – Direção de mãos
Fonte: SUTTON, 2020

Quando o movimento é feito para cima, ou seja, em “plano parede” a seta virá representada com duas linhas, conforme o lado esquerdo da imagem. Quando o movimento for para frente, ou seja, em “plano chão” a seta virá representada por uma linha, conforme o lado direito da imagem acima.

Ainda com relação ao quarto parâmetro, as setas podem ser pintadas de preto, quando se tratar de um movimento com a mão direita, ou em branco, quando se tratar de um movimento da mão esquerda, conforme imagem abaixo



Figura 4 – Movimentos com a mão esquerda e com a mão direita
Fonte: SUTTON, 2020

No lado esquerdo, tem-se um movimento produzido pela mão esquerda, por isso, a seta é representada na cor branca. No lado direito, tem-se um movimento produzido pela mão direita, por esse motivo, a seta é representada na cor preta.

Uma representação muito importante na escrita de sinais são os sinais de contato. Esses sinais são responsáveis por definir o tipo de contato que acontece em determinado sinal durante a sua realização. Se esses sinais estão ausentes, quer dizer que aquele sinal não tem contato da mão em nenhuma parte do corpo.



Figura 5 – Sinais de contato
Fonte: SUTTON, 2020

O primeiro sinal de contato, “contato de tocar”, é representado por um asterisco e significa que a mão toca suavemente em alguma parte do corpo. O segundo sinal, “contato de pegar”, é representado por um sinal de adição e significa que a mão deve pegar em alguma parte do corpo. O terceiro sinal, “contato de entre”, é definido com o asterisco entre duas barras e significa que houve um toque entre duas partes do corpo, de modo que uma passou pela outra. O quarto sinal, “contato de bater”, é escrito com um jogo da velha ou hashtag, e significa que uma mão bate com força em

outra superfície. O quinto sinal, “contato de escovar”, é representado por um círculo tendo um ponto preto no meio, e significa que a mão desliza suavemente sobre uma superfície e depois se separa dela, o sexto sinal, “contato de esfregar”, representado por um espiral, significa que a mão esfrega uma superfície e permanece nela.

Além de tudo o que já foi apresentado, o “Sistema SignWriting” também é capaz de representar as expressões não manuais, quinto parâmetro da LIBRAS. Abaixo apresentam-se apenas alguns exemplos das muitas possibilidades de expressões possíveis.

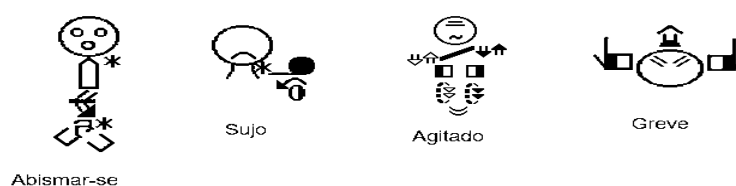


Figura 6 – Expressões não manuais
Fonte: SUTTON, 2020

Na imagem acima estão presentes os sinais escritos *abismar-se*, *sujo*, *agitado* e *greve*, que mostram como ficam os sinais prontos após a sua escrita, levando-se em consideração todos os parâmetros que os compõem.

Defende-se, pois que o aluno surdo aprenda primeiro essa escrita, visto que ela é capaz de representar os sinais conforme ele fala, possibilitando que ele estabeleça relações entre fala e escrita, tal como um aluno ouvinte o faz com sua língua. Tendo aprendido a representar a sua língua corretamente, os caminhos para a aprendizagem de uma outra língua serão abertos de forma bem mais satisfatórias do que tem acontecido hoje.

A relevância da escrita de sinais na educação dos surdos

Quando Aristóteles afirmava que a pessoa que não possui língua não era capaz de pensar, ele revelava uma questão muito pessoal das pessoas ouvintes que é a questão do pensamento. Dificilmente para-se para pensar que um ouvinte pensa na sua língua materna, ou seja, um falante materno da Língua Portuguesa, pensa em Língua Portuguesa, um falante materno da Língua Inglesa, pensa na Língua Inglesa,

e foi isso o que levou Aristóteles a deduzir que, logo, quem não fala, não possui língua, e quem não possui língua não pode pensar.

Entretanto, apesar do surdo não possuir uma língua oral como sua língua materna, ele não é um ser sem língua. O surdo possui uma língua, só que de outra natureza, a visual-motora, a língua de sinais. Então, assim como os ouvintes brasileiros pensam através da Língua Portuguesa, os surdos pensam através da língua de sinais. A compreensão desse fato é crucial para a compreensão da pessoa surda, e isso tem sido extremamente necessário no processo de educação dos surdos.

Em virtude de a Língua Portuguesa ser a língua oficial do Brasil, ela tem ocupado o seu espaço soberano nos ambientes escolares, enquanto a língua do sujeito surdo, por muitas vezes é negada, conforme afirma Quadros

O português ainda é a língua significada por meio da escrita nos espaços educacionais que se apresentam a criança surda. A sua aquisição dependerá de sua representação enquanto língua com funções relacionadas ao acesso às informações e comunicação entre seus pares por meio da escrita (...). A criança surda é colocada em contato com a escrita do português para ser alfabetizada em português seguindo os mesmos passos e materiais utilizados nas escolas com as crianças falantes de português. Várias tentativas de alfabetizar a criança surda por meio do português já foram realizadas, desde a utilização de métodos artificiais de estruturação de linguagem até o uso do português sinalizado. (QUADROS, 2006, p. 23).

E é justamente isso o que tem se percebido ao longo dos anos, que a metodologia de ensino de Língua Portuguesa para surdos permanece a mesma, mas, os resultados não têm sido satisfatórios, ou seja, a grande maioria das pessoas surdas continuam a não dominar o português padrão na sua modalidade escrita, e esse fato é perceptível nas salas de aula de Língua Portuguesa, nas provas de concurso e redação e, sobretudo, nas redes sociais.

Faz-se necessário que haja uma compreensão de que a língua de sinais possui um sistema gramatical incompatível com a Língua Portuguesa e que essa metodologia de buscar que o aluno surdo escreva em Português, quando ele fala em LIBRAS, tem sido o grande fator do insucesso escolar desses alunos.

As duas línguas têm um sistema gramatical incompatível em termos de tradução literal, o que, aliás, também ocorre em todas as outras línguas. O resultado é óbvio: a coerência e a coesão textual de um material escrito produzido por uma pessoa surda que não conheça em profundidade a língua

portuguesa, ficam extremamente prejudicadas. Estudos diversos comprovam este problema (CAPOVILLA, DALLAN, FERNANDES, GOLDFELD, LACERDA & GÓES, QUADROS, SACKS, SILVA, SOARES, SOUZA, entre outros). (DALLAN & MASCIA, 2010. p. 08).

Esse fator leva a considerar que, como já foi dito inúmeras vezes aqui, o grande problema do insucesso da escrita da Língua Portuguesa por pessoas surdas está no fato de falarem uma língua, a de sinais, e terem que escrever uma língua oral, sem nenhuma relação entre seus significados e seus significantes, simplesmente pela determinação de uma Lei, sem se levar em conta todos os estudos que vêm sendo produzidos desde a sanção dessa Lei até os dias atuais. Além disso, ainda tem o fato de considerar o ensino de Língua Portuguesa para o surdo como se fosse a sua língua materna, conforme afirmam Quadros e Schmiedt,

No entanto, atualmente a aquisição do português escrito por crianças surdas ainda é baseada no ensino do português para crianças ouvintes que adquirem o português falado. A criança surda é colocada em contato com a escrita do português para ser alfabetizada em português seguindo os mesmos passos e materiais utilizados nas escolas com as crianças falantes de português. (QUADROS & SCHMIEDT, 2006, p. 23).

Então, um dos primeiros passos a serem buscados é que a criança tenha contato com a Língua Portuguesa não mais como sendo a sua língua materna, mas, como a sua segunda língua, como se fosse uma língua estrangeira, e que esse contato venha a acontecer posteriormente a sua aprendizagem da escrita da sua própria língua materna, ou seja, a língua de sinais.

Deste modo, tendo revelado um dos principais problemas que tem causado o insucesso da aprendizagem da Língua Portuguesa por alunos surdos, pode-se refletir sobre a relevância da inclusão dessas novas metodologias no processo educacional deles. Dallan (2009) afirma que a aquisição da escrita em língua de sinais pode favorecer ao aluno surdo os mecanismos necessários para que ele teorize sobre o mundo e o compreenda.

Vale ressaltar ainda que o domínio desse artefato possibilitará ao aluno a retomada de qualquer assunto em momentos posteriores, facilitando a sua aprendizagem. Trilhando-se os caminhos certos, encontrar-se-á as respostas certas. Deste modo, é importantíssimo oferecer esses caminhos, possibilitando que os sujeitos surdos encontrem suas próprias respostas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, buscou-se refletir acerca da necessidade da inserção da escrita de sinais no processo de escolarização da pessoa surda desde os primeiros momentos do seu processo de alfabetização, pois, compreende-se que a ausência desse conhecimento é o que tem resultado em grande parte dos insucessos, no que diz respeito ao domínio da modalidade escrita padrão da Língua Portuguesa pelo povo surdo.

Apesar de a LIBRAS ter sido reconhecida como a língua do povo surdo brasileiro desde o ano de 2002 com a sanção da Lei 10.436, percebe-se que pelo fato da Lei deixar claro que a língua de sinais não poderia substituir a Língua Portuguesa em sua modalidade escrita, os estudos em torno da escrita de sinais foram e continuam sendo pouco difundidos no Brasil, o que tem resultado em um grande desconhecimento da LIBRAS escrita pelo povo brasileiro, e, em muitas das vezes, até pela comunidade surda e pelo povo surdo.

Com a realização dessa pesquisa foi mostrado por meio de discursos de diversos autores que a inserção da escrita de sinais no contexto escolar da pessoa surda como modalidade escrita de sua língua materna, já em sua fase de alfabetização, é de extrema importância, pois, dará os mecanismos necessários para uma aprendizagem significativa dos outros conhecimentos pelo sujeito surdo.

Como ao longo da história, as línguas de sinais evoluíram até chegar ao nível tal qual se conhece hoje, espera-se que este trabalho contribua para os avanços das metodologias de ensino-aprendizagem de pessoas surdas, levando em consideração as perspectivas abordadas neste trabalho e de tantos outros que vêm, nos últimos tempos, ecoando quase que no mesmo tom acerca da necessidade urgente da inserção da escrita de sinais neste processo. Espera-se que este trabalho possa resultar em pesquisas posteriores nessa área, a fim de que a escrita de sinais possa ser difundida em todos os cantos e que a comunidade surda tenha acesso à língua de sinais na modalidade escrita.

REFERÊNCIAS

ALVES, Edneia de Oliveira. PAIXÃO, Ezequiel Adney Lima da. MOURA, Janilson Nobrega de. STUMPF, Marianne Rossi. SOUZA, Willames Ponte de. *Uma Experiência com a Escrita de Sinais*. In: ALVES, Edneia de Oliveira (Org). **A extensão universitária: fonte de conhecimento para área de Libras** [recurso eletrônico] / Organizadora: Edneia de Oliveira Alves. João Pessoa: Ideia, 2015.

BRASIL. Lei nº 10. 436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm>. Acesso em: 20 fev. de 2020.

DALLAN, Maria Salomé Soares. *Signwriting: escrita visual para a língua de sinais – o processo de sinalização escrita*. In.: **II Congresso Nacional de Surdez – São José dos 24 Campos – São Paulo, 23 de maio de 2009**. Disponível em: <https://www.academia.edu/2445859/SIGNWRITING_ESCRITA_VISUAL_PARA_LI_NGUA_DE_SINAIS_%C5%93_O_PROCESSO_DE_SINALIZA%C3%87%C3%80O_ESCRITA1>. Acesso em: 20 fev. de 2020.

DALLAN, Maria Salomé Soares; MASCIA, Márcia Aparecida Amador. *A escrita de LIBRAS (Signwriting): um olhar para o desenvolvimento linguístico do aluno surdo e para a formação do professor de línguas*. In: **III Congresso Latino-Americano de Formação de Professores de Línguas. Universidade de Taubaté, São Paulo, Brasil, no período de 04 a 06 de novembro de 2010**. Disponível em: <https://www.academia.edu/2445863/A_ESCRITA_DE_LIBRAS_SIGNWRITING_U_M_OLHAR_PARA_O_DESENVOLVIMENTO_LINGU%C3%8DSTICO_DO_ALUNO_SURDO_E_PARA_A_FORMA%C3%87%C3%83O_DO_>. Acesso em: 20 fev. de 2020.

DALLAN, M. S. S. e MASCIA, M. A. A. *A escrita em sinais: uma escrita própria para a LIBRAS*. In: LINS, H. A. de M. (org.). **Experiências docentes ligadas à educação de surdos: Aspectos de formação**. Campinas, SP: Edições Leitura Crítica, 2012.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2. ed. Nova Hamburgo: Feevale, 2013.

QUADROS, Ronice Müller de. **Educação de Surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

QUADROS, Ronice Müller de; SCHMIEDT, Magali L.P. **Idéias para ensinar português para alunos surdos**. Brasília: MEC, SEESP, 2006.

QUADROS, Ronice Müller de. **Alfabetização e o ensino da língua de sinais**. Textura ULBRA, v. 2, n. 3, 2013.

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Editora UFSC, 2009.

STROBEL, Karin. **História da Educação de Surdos**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

STUMPF, Marianne R. Transcrições de língua de sinais brasileira em signwriting. In: LODI, A. C. B.; HARRISON, K. M. P.; CAMPOS, S. R. L.; TESKE, O. **Letramento e minorias**. Porto Alegre: Mediação, 2002.

STUMPF, Marianne R. **A aprendizagem de Escrita de Língua de Sinais pelo sistema SingWriting**: língua de sinais no papel e no computador. Tese de doutorado em Informática e Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SUTTON, V. Lições sobre o SignWriting: um sistema de escrita para língua de sinais. Tradução e adaptação: STUMPF, M. R.; COSTA, A. C. da R. S/D. Disponível em: <<http://www.signwriting.org/archive/docs5/sw0472-BR-Licoes-SignWriting.pdf>>. Acesso em: 03 jan. de 2020.

Capítulo 2
A SOLIDÃO NA
CONTEMPORANEIDADE:
UMA LEITURA
SOCIOLOGICA DO FILME "O
HOMEM DAS MULTIDÕES"
Marcelo Baldin Nodari

A SOLIDÃO NA CONTEMPORANEIDADE: UMA LEITURA SOCIOLÓGICA DO FILME "O HOMEM DAS MULTIDÕES"

Marcelo Baldin Nodari

Professor EBTT – Língua Portuguesa/Língua Inglesa – IFMA – Campus Açailândia-

MA. Formado em Letras com habilitação em Língua Inglesa. Mestre em Teoria

Literária pela UEMA – Universidade Estadual do Maranhão. E-mail:

marcelonodari@ifma.edu.br

Resumo: O presente trabalho propõe a análise da produção fílmica “O homem das multidões” (2014), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, baseada no conto “O homem da multidão”, publicado em 1840 por Edgar Allan Poe, buscando especificamente investigar como o sentimento solidão é representado no cinema a partir deste texto literário e tomando como base, prioritariamente, a personagem Margô, cuja solidão se operacionaliza na substituição do contato humano direto pelo contato mediado pela máquina. Ao se observar que o processo de modernização dos espaços metropolitanos influencia decisivamente na manutenção da aparente contradição em sentir-se só, mesmo estando em meio a uma multidão, a solidão foi escolhida como aspecto temático a ser investigado no filme. Para tanto, na análise do sentimento solidão na adaptação, foi utilizada a base sociológica de Riesman (1995), que triparte as sociedades humanas nos caracteres traditivo-dirigido, introdirigido e alterdirigido para explicar as truncadas relações interpessoais contemporâneas. A pesquisa revelou, a partir da análise do filme, que existe uma forte ansiedade nos personagens, especialmente Margô, que prefigura e ajuda a explicar relações observáveis em indivíduos de caráter social alterdirigido em grandes espaços urbanos na atualidade.

Palavras-chave: Adaptação, Solidão, Caracteres sociais.

Abstract: This paper proposes an analysis about the movie “The man in the crowds” (2014), directed by Cao Guimarães and Marcelo Gomes based upon the short story “The man in the crowd” published in 1840 by Edgar Allan Poe, it tries to explain specifically how the feeling loneliness is represented in the cinema through the adaptation of that text. It focus on the character Margô, whose loneliness shows up by changing the human contact face to face by a contact through technologies and machines. Observing the metropolitan spaces modernization process is related to the maintenance of the contradiction of being lonely even being in the midst of a crowd, loneliness was chosen as a thematic aspect of being investigated in the movie. In order to get it, in the analysis of loneliness represented in the movie, the sociological studies of Riesman (1995) were used. Riesman defines the human societies in three groups: tradition-directed, inner-directed and other-direct in order to explain the hard contemporary interpersonal relationships. This research revealed there is a strong

anxiety in the characters, specially Margô, who represents and helps up to explain human relationships observed in other-directed social character people who live in great urban places nowadays.

Keywords: Adaptation, Loneliness, Social characters.

Introdução

A sociedades modernas lograram êxito em encurtar distâncias através da democratização de meios de transporte mais rápidos tais como carros e aviões, bem como o advento da Internet e seu desdobramento nas chamadas redes sociais, potencializaram o fenômeno da globalização o que, em tese, promoveria a apoteose do contato humano e a impossibilidade de sentir-se só. Porém, não foi o que aconteceu. A individualidade humana exercida numa espécie de culto ao individualismo, exibido pelo “descaso pelas formas sociais e de cortesia” (RIESMAN, 1995, p.11) promoveu um contraponto à necessidade humana primitiva de viver em comunidade; desta relação em crise surge a solidão do homem, que mesmo imerso em multidões, se sente, contraditoriamente, só.

Neste sentido, “eu, individualismo e solidão são noções estreitamente vinculadas. O que chama nossa atenção é que não verificamos necessariamente uma substituição de sentidos, pelo contrário, há um alargamento na sua valência polissêmica” (TANIS, 2003, p.40) que termina por categorizar o ser-humano como solitário a partir do “sentir-se só” em oposição ao, meramente, “estar só”; logo, há íntima relação existente entre a solidão e a valorização do eu ou a autovalorização de sua subjetividade, pois o ser humano tende a compreender que a vida em sociedade e a necessidade iminente de conformidade do eu ao meio, se impõe como uma ameaça à sua subjetividade o que o leva a resguardar-se das relações humanas, reduzindo-as ao essencial.

Deste descaso às formas de relacionamento humano, amplamente caracterizadas pelo enfraquecimento da solidariedade e consequente fortalecimento do egoísmo como marcas de valorização, ou mesmo, manutenção das vontades do eu, o ser-humano se vê imerso num dilema insolúvel no qual não pode renunciar totalmente a uma vida em sociedade ao mesmo tempo em que despreza grande parte das oportunidades de socialização que derivariam desta relação com o meio.

Assim, uma relação confusa, ora antagônica, ora complementar, se desenrola entre homem e multidão, uma vez que aquele se enxerga dependente desta por encontrar nela um abrigo propício à manutenção de seu disfarce de sociabilidade. Entretanto, a mera presença do indivíduo em meio à aglomeração não gera, por si só, uma comunicabilidade possível, logo, é criada neste esquivar-se de relações interpessoais mais profundas, uma atitude individualista que, potencialmente, resultará na solidão. Esta relação, tão presente nas sociedades modernas, tem sido estudada, não apenas como uma característica das relações nas sociedades atuais, mas, também, em sua representação nas artes através da ficção.

2 A solidão alterdirigida em *O homem das multidões*

O processo de modificação do espaço urbano vislumbrado no conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe *O homem da multidão*, originalmente publicado em 1840, pode ser apontado como um embrião das atuais metrópoles. A modernização do espaço urbano, a princípio sentida pelo alargamento das avenidas e lâmpões a gás, evoluiu significativamente e aumentou, ainda mais, o tempo de permanência dos indivíduos nestes espaços, criando a metáfora da “cidade que nunca dorme” como uma constatação de que o meio urbano é o espaço da multidão, impedindo o indivíduo de estar só.

Porém, a multidão retratada em sua gênese no conto de Poe, sobre esta *flanerie*² londrina, mais ou menos unitária em seus comportamentos e demandas, tornou-se múltipla na atualidade e fez nascer multidões, complexas e mesmo, contraditórias, no que confere a uma prerrogativa básica de sua formação, a necessidade de ajustamento do indivíduo à massa. Assim, as multidões atuais e suas relações contraditórias de dependência e repulsa, tornaram-se fontes importantes de pesquisa para vários campos da ciência, bem como, seu retrato nas artes, advém de uma forte identificação do ser humano que habita este espaço urbano e sente necessidade de discutir suas truncadas relações com este meio.

² O termo em francês deriva de *flâneur* que, por sua vez, representa “aquele que flana”, ou seja, passeia pela cidade com a destreza de alguém que a conhece muito bem. Desta forma, a *flanerie*, representa este espaço urbano moderno que daria origem às atuais metrópoles.

Como traços distintivos importantes vislumbrados nas atuais multidões, no que confere à análise do sentimento solidão, e que as diferenciam da multidão encontrada no espaço da flanerie no século XIX, vê-se uma “maior ressonância nos outros, na autoconsciência mais acentuada em relação às pessoas e no alargamento do círculo de pessoas com as quais se quer estar em contato” (RIESMAN, 1995, p.16). Desta forma, o homem solitário do século XXI assume um caráter que denota um modo de existir socialmente no meio das multidões como uma forma prática de lidar com uma massa ainda mais numerosa que dele solicita padrões de comportamento conformativos e, por vezes, contraditórios.

Basicamente, o ser humano se viu obrigado a refrear impulsos, adquirindo um modelo de caráter que fosse aceitável aos demais indivíduos de sua comunidade, condicionando-o, por fim, a desejar fazer aquilo que fosse necessário que fizesse, de maneira que “a força externa fosse substituída pela compulsão interna e pelo tipo particular de energia humana que é canalizada para os traços de caráter” (RIESMAN, 1995, p.69-70). Sendo assim, traços de caráter de natureza individualista deixaram de ser uma imposição social e se transformaram em parte integrante da natureza humana, através de uma forma de autodisciplinamento para tal.

Logo, a existência de um “caráter social” (RIESMAN, 1995, p.70) surge como um conceito atrelado à ideia de conformidade intrínseca do indivíduo que se amolda aos valores de uma sociedade como condição necessária e única de existir nela, ainda que ele possa decidir transgredir tal condicionamento em algum momento de sua vida, porém a própria transgressão denota “um modo de conformidade – a saber, o da rebelião” (RIESMAN, 1995, p.70).

É neste sentido que David Riesman, conhecido sociólogo norte-americano do século XX, definirá o caráter social populacional numa tripartição das sociedades modernas em traditivo-dirigidas, introdirigidas e, sociedades compostas por indivíduos alterdirigidos, estes, possuindo um padrão de conformidade que se realiza nos outros membros da sociedade através de um processo de sensibilização às causas e expectativas de outrem, estando inseridos numa sociedade dependente de alterdireção.

O caráter alterdirigido tem se consolidado especialmente em “centros metropolitanos de países industrialmente avançados [...] e é, ao mesmo tempo, uma análise do americano e do homem contemporâneo” (RIESMAN, 1995, p.84). Isto se relaciona à escolha de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, no filme *O homem das*

multidões, para representar os desdobramentos da história da personagem Juvenal na agitada Belo Horizonte do presente século. Identificação que se realiza ainda, na relação existente entre tipos de caráter e classe social. Juvenal, que é maquinista de trens, se configura em um autêntico representante da classe trabalhadora brasileira, coincidindo com aquilo que Riesman já apregoava, sobre o indivíduo alterdirigido estar “se tornando o caráter da ‘nova’ classe média – o burocrata, o empregado assalariado no domínio dos negócios etc.” (RIESMAN, 1995, p.84).

Assim, a classe social intermediária (média), que supõe-se ser, maioria no espaço da metrópole, comporá a massa indistinta das multidões, propícia ao disfarce de sociabilidade do indivíduo alterdirigido.

O que há de comum entre todas as pessoas alterdirigidas é que seus contemporâneos são a fonte da orientação para o indivíduo – tanto aqueles que lhe são conhecidos, quanto aqueles que elas conhecem indiretamente, através de amigos e dos meios de comunicação de massa. Esta fonte, naturalmente, é “internalizada”, no sentido de que se implanta bem cedo no indivíduo a dependência face a ela, para orientação na vida. As metas rumo às quais a pessoa alterdirigida se empenha, mudam com essa orientação: apenas o processo mesmo de empenhar-se e o de prestar muita atenção aos sinais dos outros é que permanecem inalterados através da vida. (REISMAN, 1995, p.86)

No filme *O homem das multidões*, 2014, dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes, ilustra-se bem os sentimentos de individualidade e solidão pelos quais passa o homem alterdirigido atual. O filme é uma adaptação do conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, originalmente publicado em 1840, o que confere uma atualização da obra do escritor norte-americano. Ambientado na grande Belo Horizonte, na película é possível verificar-se traços típicos de uma sociedade de caráter alterdirigido, onde os indivíduos tendem a se comportar em conformidade com valores externos de aceitação.

Por compreensão, o indivíduo alterdirigido entende que os sinais externos emitidos pela sociedade são, quase sempre, vagos ou mesmo, contraditórios, requerendo deste, grande habilidade de interpretação, o que incorrerá numa inevitável ansiedade e, por fim, numa forma peculiar de isolamento que culminará na solidão do homem moderno metropolitano. É um “sentir-se só” não determinado pelo mero ato de “estar só”, mas a solidão enquanto essência, revelada numa tentativa última de resguardar-se e manter seus traços individuais de personalidade. Entretanto, o

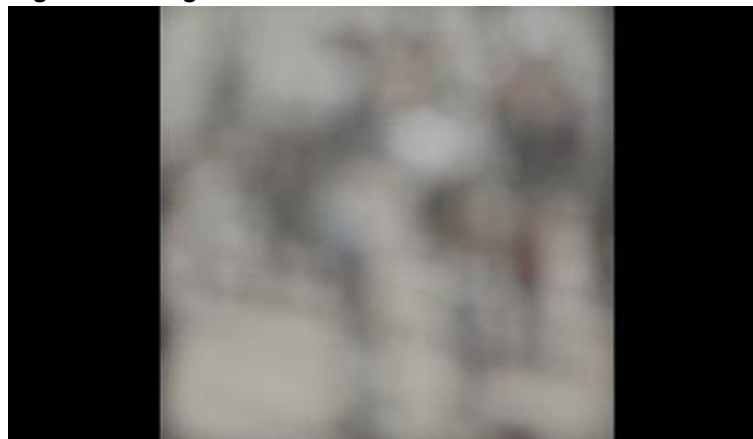
homem metropolitano, imerso em multidões, constata que não pode evitá-las completamente, logo, desenvolve um tipo de relação oportunista com a massa, retirando dela o que precisa, ajustando-se ao que ela lhe impõe e evitando-a quando possível.

Pensar na aparente contradição revelada entre solidão e multidão, “coloca de modo irreduzível a experiência da solidão como experiência cultural” (TANIS, 2003, p.29), logo, evocadora de características predominantemente atreladas à sociedade, reforçando, ainda, a necessidade de uma contextualização histórica sob a ótica do moderno uma vez que

A solidão dificilmente poderá ser concebida sem uma referência à noção de indivíduo na Modernidade, já não mais vinculado à comunidade como nas sociedades tradicionais, mas como unidade isolada vinculada aos outros por sistemas contratuais. As solidões modernas serão consequência desta transformação, estratégias singulares ou coletivas de tramitação das potencialidades liberadas pelo individualismo, como também formas de combate ao desamparo imposto por esta nova ontologia social. (TANIS, 2003, p.47)

Elementos importantes podem ser vistos no filme *O homem das multidões* como marcas características da solidão existente no homem moderno cujos indícios já se mostravam no século XIX, no conto *O homem da multidão*. A escolha por uma imagem 1:1 que coloca o filme num formato quadrado (Figura 1) é, certamente, a primeira experiência de choque presente na obra. Diferentemente da imagem widescreen 16:9, largamente utilizada pelo cinema atual, que reforça as ideias de amplitude e liberdade, a escolha por uma tela quadrada parece enfatizar o aprisionamento, a metáfora da prisão em uma caixa, o que no decorrer do filme será explicitado pela própria vida das personagens cativas e aprisionadas por um condicionamento social aprendido e praticado.

Figura 1 - Imagem do filme 1:1



Fonte: DVD *O homem das multidões* (2014)

As duas tarjas negras, uma à direita e outra à esquerda da imagem-caixa ao centro, parecem esconder aquilo que não precisa ser revelado para além da caixa, recurso proposital dos cineastas ao desenvolvimento do argumento central da trama, que referenda a ideia de uma imagem manipulada e, portanto, não realista. Um recurso semelhante fora utilizado por Edgar Allan Poe em seu conto *O homem da multidão* quanto à manipulação das imagens escolhidas por Poe para corresponderem à perspectiva crítico-analítica do narrador, distanciando a obra, de igual forma, de uma perspectiva realista.

Haja vista, em Poe, a manipulação da imagem se concretizar na enumeração de tipos humanos que trafegam na avenida do café no hotel D. em Londres. Estas personagens constituem, na visão do narrador autodiegético, o ordinário banal daquela sociedade. Para empreender tal constatação, o narrador nomeia estes tipos humanos a partir de suas profissões banais, escolhidas intencionalmente para que correspondessem a este argumento. Para tanto, constata-se nestas personagens, uma existência igualmente banal de tráfego urbano condicionado por seus respectivos trabalhos, como se suas existências se resumissem às suas atividades e traços distintivos em suas naturezas subjetivas fossem irrelevantes.

Riesman (1995, p.334) aponta que o homem alterdirigido moderno direciona a seu trabalho todos os recursos de sua personificação. Neste sentido, ele é conhecido pelo fruto de seu trabalho em rejeição direta à sua subjetividade. E justamente por desprender energia nesta atividade, ele recebe como “recompensa” a possibilidade de continuar julgando seu trabalho como importante. Assim, ele se convence de seu valor utilitário para a sociedade, promovendo um sentimento de responsabilidade que, quase sempre, o levará a autobloquear qualquer tentativa anômica que coloque em risco a imagem social que ele construiu.

Tal caracterização a partir da profissão é ainda uma importante marca distintiva da solidão moderna que “com o desenvolvimento da sociedade industrial e das grandes cidades faz surgir novas formas de isolamento social” (TANIS, 2003, p.30). Surgindo o conceito de solidão dentro da massa como um desdobramento do Liberalismo Capitalista que ocasionou um olhar para o outro, não como um ser humano, mas como um potencial consumidor, com o qual os relacionamentos deveriam ser construídos dentro, apenas, das necessidades “comerciais” e nada mais.

Uma sociedade capitalista surge impondo aos indivíduos um processo de “coisificação”. A subjetividade humana e os traços distintivos do ser ficam em segundo

plano a fim de que o homem se “adeque”, numa perspectiva alterdirigida, à sua função socioeconômica. Porém “quando estes indivíduos agem como individualidades subjetivas – explorando e desenvolvendo seu mundo interior – entram em contradição com um universo baseado na padronização e reificação” (LÖWY; SAYRE, 1992, p. 45).

Um outro recurso de manipulação de imagem utilizado pelos cineastas se dá na escolha por cores frias embora o filme seja rodado no Brasil, país tropical e sua profusão de cores. A escolha de tons frios reforça a apatia das personagens num comportamento predominantemente *blasé*. Uma névoa de melancolia e solidão parece envolvê-los a partir da exclusão de cores quentes e vivas. Ao espectador, reserva-se o direito de ser enlevado por essa atmosfera monótona, sem esperanças de que grandes revelações se descortinem no decorrer da história.

No filme, tudo tem início com a tela esfumada na qual se vê uma aglomeração indistinta ao fundo, enquanto vagarosamente, a câmera se move para mostrar o rosto de Juvenal, interpretado pelo ator Paulo André, o protagonista, em primeiro plano. O Juvenal, que é mostrado, é um homem branco, pálido, magro, de estatura mediana e com barba por fazer. Sua fisionomia coaduna com a escolha de cor para o filme, já que não se distingue claramente a personagem imersa em tons pastéis. Do alto de uma sacada, ele contempla uma multidão na avenida abaixo, a qual não vemos; porém, um alvoroço de vozes indistintas ao fundo no dá conta de que ela está ali. Juvenal parece não focalizar alguém, especificamente, seu olhar é, na verdade, uma constatação ordinária da vida urbana numa grande metrópole.

Um corte brusco de imagem e, depois, ele está no meio da multidão (Figura 2). O personagem desce uma ladeira onde um aglomerado de pessoas sobe e desce ao seu redor, a câmera focaliza Juvenal, ao centro, enquanto as partes superior e inferior da imagem estão embaçadas. A cena reforça a pouca significância da distinção individual na massa de pessoas, possibilitando apenas a constatação de sua existência e a também evidente falta de interação da personagem com esta.

Porém, os rostos identificáveis mais próximos a Juvenal parecem resolutos, convictos do motivo de estarem ali e de para onde estariam indo, embora a interação interpessoal seja inexistente. Ao referir-se a este aglomerado, Benjamin (1989, P.54) afirma que “Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo”.

Figura 2 - Juvenal em meio à multidão



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

Enquanto intertexto do conto poeano, o narrador de *O homem da multidão* referenda esta observação de Benjamin ao afirmar que a aglomeração de pessoas na *flanerie* surge “como se a própria concentração de indivíduos ao seu redor aumentasse sua solidão” (POE, 2018, p.55) configurando este tipo peculiar de isolamento em meio à massa.

Concretiza-se com isso, a visão da “multidão solitária” enquanto marca observável em grandes centros urbanos e explicada a partir da prerrogativa do “sentir-se só” em oposição ao “estar só” defendida por Tanis (2003, p.29) na qual o “estar só” partiria de uma evidência meramente física do estar sozinho, enquanto o “sentir-se só” inutiliza a existência do outro enquanto base para o “ser”, porém se firma numa condição de solidão essencial³ onde “a cidade passa a ser o grande cenário, na qual não só o fenômeno do isolamento e da indiferença se fazem presentes, mas também o fenômeno da massa, da multidão dominada por forças impessoais e irracionais.” (TANIS, 2003, P.56). Frisa-se, entretanto, que essa irracionalidade e impessoalidade não estão ligadas a uma posição anti-intelectual e inumana, mas, antes, a um

³ A expressão “solidão essencial” é tomada como empréstimo do título de um dos capítulos da obra de Maurice Blanchot – O espaço literário, na qual o autor defende uma nítida separação entre o texto literário, seu escritor e o próprio leitor, os quais, em essência, são solitários. Assim, a correspondência se verifica em face do permanente estado de solidão do homem moderno cuja permanência em sociedade não é um fator regulador da solidão, uma vez que esta se constrói na égide do “sentir-se” e não do “estar”, tornando o meio social apenas uma espécie de vitrine do homem moderno que, em essência, já é solitário.

complexo processo de ajustamento social alterdirigido ao qual os indivíduos se submetem em busca de aceitação.

Se considerarmos os espaços utilizados no filme, é possível afirmar que a casa de Juvenal representa aquilo que Tanis (2003, p.57) chama de “refúgio da intimidade” como uma marca atual presente em sociedades alterdirigidas. Uma espécie de casulo formado a partir da necessidade de uma vida privada na formação das grandes cidades modernas. O autor expõe que esta necessidade remonta ao estilo de vida burguês de um desvelo de seus pecados entre quatro paredes, uma espécie de estojo humano, onde, atualmente, este se sentiria à vontade para dar vazão às frustrações que uma sociedade alterdirigida o impede que se façam em público.

Com um pano de chão e um rodo, Juvenal começa a limpar seu apartamento enquanto desenvolve um monólogo descontraído de quase felicidade. Fala sobre dirigir o trem bala, seu itinerário, sua velocidade... enquanto finge que seu rodo e pano de chão são o próprio trem que ele está dirigindo em seu imaginário.

O homem sisudo e monossilábico, entusiasmado e falante, nesta cena, nos revela que Juvenal possui um grande potencial de interação, porém, ao que parece, compartilhar de sua excitação com outro ser humano seria improvável ou mesmo impossível. O alívio inicial que sentimos ao ver Juvenal, nesta cena, é desconstruído ante a franca constatação da solidão da personagem, que é a triste constatação de compartilhar seu entusiasmo com um rodo e um pano de chão enquanto vemos através da janela ao fundo, uma multidão de pessoas trafegando a pé ou em seus carros pela movimentada avenida em frente a seu apartamento.

Cenas fragmentadas da rotina de Juvenal e de sua chefe, a controladora de tráfego Margô são exibidas para indicar a passagem temporal após o casamento de Margô no qual Juvenal fora padrinho. O homem está em casa e ouve alguém bater na porta, lá está Margô. Seu semblante é decaído e triste, quase choroso. Ela adentra o apartamento carregando uma sacola com um embrulho, Juvenal recolhe o terno sobre a cadeira, enquanto olha através da vidraça que separa seu quarto da cozinha, a chefe, tentando decifrar seu comportamento (Figura 3).

A cena faz uma alusão clara à passagem no conto de Poe, quando o narrador diz “experimentava um interesse sereno e inquisitivo por tudo o que me cercava. [...] perscrutando a rua pelos vidros esfumaçados do estabelecimento” (POE, 2018, p.54).

Figura 2 - Juvenal inquire Margô através da vidraça



Fonte: DVD O homem das multidões (2014)

As características atribuídas ao narrador “serenidade” e “atitude inquisitiva” são aludidas na cena em que o diálogo quase inexistente, suscitando em Juvenal a curiosidade típica de um *flâneur* em encarar um indivíduo da multidão à semelhança do que faz o narrador-personagem de Poe sobre os tipos humanos que trafegam na *flanerie*. A sombra do maquinista projetada sobre o vidro e a imagem de cores frias ao fundo criam uma superfície translúcida e enevoada que parece encobrir sua face para Margô e mantê-lo incógnito em consonância com o olhar da controladora para um canto qualquer da casa e não em direção a Juvenal.

Com um tom triste, a moça verbaliza a única fala da cena, diz ter trazido o pacote para Juvenal. O homem abre o embrulho enquanto a moça senta na cadeira. Um conjunto de copos, Juvenal os desembulha servindo água para a controladora e para si mesmo. Margô fuma um cigarro enquanto Juvenal posiciona uma cadeira do outro lado da mesa e se senta olhando para a mulher como quem espera que ela diga algo. Ambos tomam suas águas enquanto Margô parece lutar para engolir o choro. Como que cativada pelo sol que brilha através da porta na sacada do apartamento de Juvenal, Margô se ergue e vai em direção a ela. Ela abre a porta de vidro e se debruça sobre a grade enquanto Juvenal a assiste tomando a água que ele mesmo servira. A imagem final é a de Juvenal esboçando um sorriso tímido enquanto ouvimos ao fundo a música “Copo vazio” de Gilberto Gil.

A cena é construída como o clímax da frustração de alguém que está pagando o preço da ousada tentativa de fugir da solidão. Embora não haja, explicitamente, uma explicação para a tristeza de Margô, a cena sugere o fim de seu casamento, ou pelo menos, a infelicidade desta relação. A entrega de um jogo de copos a Juvenal é singular. Os copos, como conjunto, fazem uma referência contrária ao único copo da

casa do protagonista, símbolo da solidão e impossibilidade de relacionamento interpessoal da personagem. Sendo assim, *a priori*, os copos, enquanto presente, remeteriam a um convite de saída da reclusão para Juvenal, porém, esta imagem será desconstruída.

Partindo-se da frustração de Margô, cujo nome lembra “amargor”, “amargura”, crendo também no seu papel social de “chefe” e, portanto, “influenciadora” numa sociedade de caráter alterdirigido, ela assume, nesta ocasião, a postura de disciplinadora ou da própria controladora, o que, de fato, é. Como uma espécie de lição a ser ensinada e posteriormente internalizada por Juvenal, enquanto liderado, Margô apresenta sua aula. A entrega dos copos a Juvenal é, portanto, a entrega da própria experiência frustrante de se permitir aprofundar-se numa relação interpessoal, é como se ela ratificasse o próprio pensamento de que “lidar com gente é complicado” e quisesse “doar” ao subordinado o necessário empirismo da dor que precisa ser sentida para ser apreendida.

Comungar da água utilizando-se dos copos é a marca ritualística do aceite, como se Juvenal declarasse que aceita também passar pela difícil experiência da relação interpessoal, como se aceitasse uma relação diferente com a multidão a que pertence e da qual depende. Uma relação que por fim o frustrará, porém o levará a compreender que sempre haverá uma sacada em seu apartamento na qual ele estará sozinho, tal qual Margô nesta cena a contemplar esta multidão que passa, mas cujos indivíduos não interagem entre si. É também nesta multidão que ele poderá se abrigar e ajustar-se para a manutenção de sua solidão essencial.

Quanto à música de Gilberto Gil, “Copo vazio”, ao fundo e transcrita abaixo

É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar / É sempre bom lembrar / Que o ar sombrio de um rosto / Está cheio de um ar vazio / Vazio daquilo que no ar do copo / Ocupa um lugar / É sempre bom lembrar / Guardar de cor / Que o ar vazio de um rosto sombrio / Está cheio de dor / É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar / Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho / Que o vinho busca ocupar o lugar da dor / Que a dor ocupa a metade da verdade / A verdadeira natureza interior / Uma metade cheia, uma metade vazia / Uma metade tristeza, uma metade alegria / A magia da verdade inteira, todo poderoso amor / A magia da verdade inteira, todo poderoso amor / É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar (GIL, 2006)

É uma canção que faz referência àquilo que em essência tende a diferir do mundo das aparências. Ao se referir ao copo como estando vazio, porém, não está, está cheio de ar, pode-se traçar um paralelo com o próprio copo de Juvenal enquanto símbolo de sua solidão. Segundo a música, o copo aparenta estar vazio, mas está

cheio de ar, sendo que o ar ocupa o lugar que outrora pertencia ao vinho. Assim, se por um lado, o copo guarda em si a “inocência” da possibilidade de estar vazio e, portanto, seguro, carrega, na verdade, algo invisível, o ar da solidão essencial como símbolo da presença/ausência do vinho, representação da alegria da felicidade que acabou e deixou apenas a tristeza a morar.

Disso, faz referência a música, “é sempre bom lembrar”, uma espécie de aviso à ousada sanção imposta por tentar trazer tantos copos “inseguros” para dentro da vida. “O vinho busca ocupar o lugar da dor” a outra metade do copo: o ar. Neste sentido, o ar se aproxima semanticamente da dor se opondo ao vinho enquanto representação da alegria.

Logo, o copo é um receptáculo, tal qual o ser humano, no qual o vinho (alegria) busca ocupar o lugar da dor (a solidão essencial), porém, a busca não se concretiza e, o que o homem chama de alegria, não passa de uma representação caricata de uma tentativa de felicidade, acionada mediante um componente social baseado na imitação do outro, como o casamento seria.

3 Conclusão

O filme *O homem das multidões*, de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, enquanto adaptação do conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, encerra propagando a mensagem de que a solidão, enquanto essência do ser humano moderno, e, portanto, uma marca deste ser, não será rompida, uma vez que a relação entre o indivíduo e as multidões, a necessidade de ajustamento, a ansiedade derivada de sinais contraditórios que se evidenciam nos próprios sentimentos de repulsa *versus* dependência, não puderem ser resolvidos.

Neste sentido, a arte continuará a representar tais ambiguidades largamente vislumbradas no espaço urbano atual. Entretanto, o processo de apreensão da complexa solidão através de diferentes suportes artísticos não é menos complexo. Logo, compreender, por exemplo, como o cinema se apropria, subverte e ressignifica num plano audiovisual a solidão presente no conto de Poe, demanda estudos, bem como a análise dos elementos implícitos e explícitos que estabelecem diálogos entre as duas obras.

A *flanerie* londrina de 1840, em Poe, é o embrião da metrópole belo-horizontina de 2014 dos cineastas brasileiros. Ela é a multidão, no singular, que dará origem às

multidões, plural. O fluxo ininterrupto de passantes individualistas que trafegam à frente do hotel D. e que desperta no narrador poeano um sentimento contraditório de fascinação e repulsa, materializa-se na película e insere Juvenal, o protagonista brasileiro, no meio das monstruosas massas humanas. O sentimento de solidão não é mostrado em Poe e, por consequência, não é adaptado por Guimarães e Gomes como uma mera representação do “estar só”, mas como uma existência solitária (ser solitário), que se realizaria numa chamada “solidão essencial”, ou uma condição perene de solidão que vive o homem moderno urbano ainda que este esteja no meio de uma multidão ou de multidões.

Através da análise fílmica verifica-se uma pretensa vontade em universalizar a adaptação “O homem das multidões”. Em certa medida, a obra é bem-sucedida quando dialoga com o sentimento de solidão do indivíduo imerso nas multidões como uma marca do homem moderno, especialmente considerando-se que as próprias teorias de Riesman são pertinentes à adaptação.

Assim, conclui-se ser relativamente fácil gerar uma identificação entre um espectador atual e a história. Porém, a criação de uma obra autoral distante de tendências consolidadas no cinema popular como a tela widescreen e cortes rápidos, poderia comprometer, potencialmente, o filme *O homem das multidões* como uma obra de identificação universal. Tal prerrogativa, porém, exigiria uma análise acerca da recepção da obra.

Por fim, constata-se que o êxito de Guimarães e Gomes nesta adaptação, está nas inúmeras licenças poéticas presentes no filme e na hipertextualização do conto de Poe, o que permite inferir que a atmosfera gerada da relação ambígua do indivíduo com a massa gerando o contraditório sentimento de solidão do homem em meio à multidão é, de fato, o elemento intertextual base presente em ambas as obras e que permitiu a construção exitosa desta adaptação.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: Um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1989, 271p.

GIL, G. **Copo vazio**. 2006. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/574305/>. Acesso em: Janeiro 2019

LÖWY, M. e SAYRE, R. (1992) **Revolta e melancolia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

POE, Edgar Allan, 1809-1849. **Edgar Allan Poe: medo clássico. Volume 2 / Edgar Allan Poe**; Tradução de Maria Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018. 240p.

RIESMAN, D. (1950) **A multidão solitária**. Trad. Rosa R. Krausz e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995

TANIS, B. **Circuitos da solidão – Entre a clínica e a cultura**. São Paulo: Casa do psicólogo: FAPESP, 2003

Capítulo 3

**ANÁLISE DAS TIRINHAS DO
KATTECA SOB A ÓTICA DA
GRAMÁTICA DO DESIGN
VISUAL**

**Olga Maria de Oliveira
Darcília Marindir Pinto Simões**

ANÁLISE DAS TIRINHAS DO KATTECA SOB A ÓTICA DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

Olga Maria de Oliveira

É aluna do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da UEG, Câmpus Cora Coralina. Graduada em Letras: Português/Inglês (FESURV) e Serviço Social (UFG). Pós-graduada em Língua Portuguesa (PUC-MG) e Educação de Jovens e Adultos para a Juventude (UFG). Professora de Língua Portuguesa na Educação Básica, da Rede Estadual de Ensino do Estado de Goiás.

olgammaveira@gmail.com

Darcília Marindir Pinto Simões

É Professora Titular de Língua Portuguesa - ILE/UERJ. Procientista (UERJ) e Líder SELEPROT (CNPq). Membro do NUPEQ - Núcleo de Pesquisas em Quadrinhos (UEMS). Coordenadora dos Projetos DIALOGARTS e LABSEM. Professora do POSLLI-UEG. Presidente da Associação Internacional de Linguística do Português – AILP (2017-2020). Doutora em Linguística, Letras e Artes / Língua Portuguesa

(UERJ). darciliasimoes@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o resultado da análise da multimodalidade nas tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal O Popular, tendo como base teórica a Gramática do Design Visual (KRESS e Van LEEUWEN, 2006). Para tanto, o estudo fundamentou-se em Kress e Van Leeuwen (2006), Halliday (1985), Bakhtin (1992-2011), Marcuschi (2010), Rodrigues (2005), entre outros autores que abordam a multimodalidade e os gêneros textuais. A investigação, ao se pautar na multimodalidade, analisou como palavra-imagem se relaciona na produção de sentidos em 02(duas) tirinhas do Katteca, publicadas em agosto de 2019. Utilizou-se o método qualitativo porque abarca um conjunto de estratégias para analisar as tirinhas do Katteca; e o método descritivo por ter caráter exploratório e se propõe a descrever como palavra-imagem se relaciona na produção de sentidos nesses textos. Os gêneros foram abordados enquanto ação social que apresentam uma estrutura relativamente estável. Os resultados deste estudo buscam preencher lacunas existentes, sobretudo, em relação à leitura e à compreensão de textos multimodais. Após análise das tirinhas concluímos que palavras e imagens se relacionam de forma integrada na construção de sentidos, dessa forma, o que não é dito por meio das palavras é dito pelas imagens. Assim, a imagem não é uma ilustração do texto verbal e nem o texto verbal é uma explicação da imagem, mas são signos complementares na produção de significados.

Palavras-chave: Multimodalidade. Gramática do Design Visual. Tirinhas

Abstract: This article presents the result of the analysis of multimodality in the Katteca strips, published in the newspaper “O Popular”, based on the Visual Design's Grammar (KRESS & Van LEEUWEN, 2006). For this, the study was based on Kress and Van Leeuwen (2006), Halliday (1985), Bakhtin (1992-2011), Marcuschi (2010), Rodrigues (2005), among others authors that approach multimodality and textual genres. The investigation, based on multimodality, analyzed how word-image is related to the production of meanings in 02 (two) Katteca strips published in August 2019. The qualitative method was used because it encompasses a set of strategies to analyze the strips of Katteca; and the descriptive method for having an exploratory character and proposing to describe how word-image is related in the production of meanings in these texts. The genders were addressed as a social action that has a relatively stable structure. The results of this study seek to fill existing gaps, especially in relation to reading and understanding multimodal texts. After analyzing the strips, we concluded that words and images are related in an integrated way in the construction of meanings, thus, what is not said through words is said by images. Thus, the image is not an illustration of the verbal text, nor is the verbal text an explanation of the image, but they are complementary signs in the production of meanings.

Key words: Multimodality. Grammar of the Visual Design. Comic strips.

PALAVRAS INICIAIS

Considerando que cada vez mais os textos são formados por linguagens variadas, constituídos por palavras, imagens, cores, sons, gestos, entre outros signos, que se integram na constituição do sentido. O uso desses elementos e recursos *multimodais* possibilita a extensão das potencialidades da produção e da compreensão do texto. Assim, o ato de ler precisa ampliar e considerar todos os elementos empregados pelo autor na construção do texto, ou seja, o processo de leitura não deve se pautar apenas na linguagem verbal.

Desse modo, com o intuito de contribuir com os estudos sobre análise e interpretação de textos multimodais, neste artigo, apresentamos a análise do gênero *multimodal* tirinhas, especificamente de 02(duas) tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal O Popular, nos dois primeiros domingos, do mês de agosto de 2019, tendo como base teórica a *Gramática do Design Visual (GDV)* com o objetivo de compreender como *palavra-imagem* se relaciona na produção de sentidos nessas tirinhas.

Este estudo fundamenta-se nas teorias da *multimodalidade*, proposta por Kress e Van Leeuwen (2006), na qual se observa a conexão entre vários elementos semióticos que se integram para constituírem novos significados. Assim sendo, o sentido do texto multimodal é construído a partir de diversas formas e códigos que estabelecem a comunicação entre os sujeitos; da Gramática do Design Visual (KRESS e Van LEEUWEN, 2006) que apresenta uma perspectiva para o estudo de imagens, rompendo com as análises que enfocavam somente o léxico, assim, apresentam categorias de análise semiótica que ajudam o leitor a interpretar as imagens. E ainda, em *gêneros* que, para Bakhtin (2011), são formas de um enunciado com regularidades comuns e “relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2011, p. 262), possuem um caráter dinâmico marcado por aspectos sociais, históricos e temporais que refletem as finalidades discursivas e condições específicas do seu meio.

Adotamos a hipótese de que a falta de conhecimento acerca da interação entre palavra-imagem na produção de sentidos de textos multimodais dificulta a compreensão, a interpretação, enfim a construção de significados do texto.

Existem diversas pesquisas que analisam o gênero tirinhas a partir dos fundamentos teóricos da Gramática do Design Visual, pois esta se constitui como uma ferramenta para o estudo de imagens. Como exemplo, podemos citar Cunha (2017) em “Tiras e Gramática do Design Visual: a produção de sentidos no gênero multimodal”. Contudo, não existe nenhuma pesquisa que analise as tirinhas do Katteca sob esse enfoque, logo a análise da produção de sentido entre palavra-imagem nessas tirinhas, será mais uma contribuição para a prática didática da leitura com compreensão.

Esse trabalho torna-se relevante pela necessidade de ampliação da formação leitora no que tange à leitura e interpretação de imagens, pois a maioria das pessoas não consegue ter uma compreensão acurada e eficiente dos textos que apresentam imagens em sua composição. Os resultados deste estudo buscam preencher lacunas existentes, sobretudo, em relação à leitura e à compreensão de textos multimodais.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, METODOLÓGIA E ANÁLISE DE DADOS

Essa seção apresenta considerações sobre o aporte teórico que aborda a Multimodalidade, a Gramática do Design Visual e o Gênero: Tirinhas; o processo metodológico e a análise de dados.

Multimodalidade

O texto multimodal constitui-se como um processo de construção textual ancorado na mobilização de distintos modos de representação, conforme Dionísio (2007, p. 178). A multimodalidade utiliza não só a linguagem verbal escrita, mas também distintos modos de representação, ou seja, abarca outros recursos semióticos como “palavras e gestos, palavras e entonações, palavras e imagens, palavras e tipografia, palavras e sorrisos, palavras e animações etc.” (DIONÍSIO, 2007, p. 178).

Todos os textos têm natureza multimodal e *multissemiótica*, de acordo com Kress e Van Leeuwen (2006), ou seja, se materializam por meio de recursos multimodais, mesmo que não haja a junção da palavra e da imagem. Pois, mesmo que um texto seja construído somente com a linguagem verbal escrita, ele materializa elementos multimodais, semióticos, como: tamanho das letras, disposição do texto no papel, cor etc.

A linguagem, seja em falada ou escrita, sempre existiu como apenas um modo no conjunto de modos envolvidos na produção de textos, falados ou escritos. Um texto falado nunca é apenas verbal, mas também visual, combinando com modos como expressão facial, gestos, postura e outras formas de autoapresentação. (KRESS e Van LEEUWEN, 2006, p. 40, tradução nossa)⁴.

Kress e Van Leeuwen (2006) ainda reiteram que a multimodalidade dos textos escritos foi, de modo geral, ignorada, em contextos educacionais, em teorizações linguísticas ou no senso comum. Aliás, parece haver um consenso de que o texto para ser multimodal precisa apresentar imagens em sua constituição.

Se considerarmos o fato de que todos os textos são multimodais, para entendê-los é preciso também considerar a necessidade de habilidades que vão além das competências comunicativas de ler e escrever, mas também devem englobar a habilidade de ler imagens, para que o leitor seja capaz de ler e interpretar histórias em quadrinhos, propagandas, e outros textos que incluam imagens em sua constituição. Desse modo, é necessário que o leitor também desenvolva o letramento visual, que

⁴ “Language, whether in speech or writing, has always existed as just one mode in the ensemble of modes involved in the production of texts, spoken or written. A spoken text is never just verbal, but also visual, combining with modes such as facial expression, gesture, posture and other forms of self-presentation.”

se relaciona diretamente com o conceito de *Multiletramentos*, no que tange à “multiplicidade cultural das populações e à multiplicidade semiótica de constituição dos textos” (ROJO, 2012, p.13).

Gramática do Design Visual

A Gramática do Design Visual (GDV), ao contrário das demais gramáticas que sugerem regras de uso, descreve a maneira como os elementos representados — pessoas, lugares e coisas — se combinam nos textos visuais de maior ou menor complexidade e extensão, segundo Kress e Van Leeuwen (2006).

Kress e Van Leeuwen (2006, p. 2) ressaltam que, assim como “as estruturas linguísticas, as estruturas visuais apontam para interpretações particulares da experiência e formas de interação social”⁵. Os significados são próprios de determinada cultura, e não pertencem a modos semióticos específicos, portanto, forma e significados são mapeados em diferentes modos semióticos. A maneira como algumas coisas podem, por exemplo, ser “ditas” através do verbal ou do visual, outras apenas visualmente, e outras apenas verbalmente, também são cultural e historicamente específicas.

A GDV faz uso de alguns termos da gramática sistêmico-funcional (HALLIDAY, 1985, 1994) para fazer a análise das imagens. Segundo Fuzer e Cabral (2014, p. 15), “a teoria sistêmico-funcional busca identificar as estruturas de linguagem específicas que contribuem para o significado de um texto”. Kress e Van Leeuwen (2006), na teoria semiótica funcional das imagens, utilizam uma *organização metafuncional* para realizar seus significados, cujas funções são análogas às metafunções propostas por Halliday (1985; 1994).

A *metafunção representacional* — análoga à metafunção ideacional de Halliday, a qual ocorre na transitividade, em Kress e Van Leeuwen (2006), aponta para as estruturas que constroem visualmente a natureza dos eventos, objetos e participantes envolvidos, e as circunstâncias em que ocorrem. Os participantes envolvidos em cada ato semiótico se dividem em dois tipos: interativos e representados, assim explicados pelos autores:

⁵ Tradução nossa do trecho: Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experience and forms of social interaction.

Em vez de ‘objetos’ ou ‘elementos’, usaremos, a partir de agora, o termo ‘participantes’ ou, mais precisamente, ‘participantes representados’. Isso tem duas vantagens: aponta para a característica relacional de ‘participante de algo’; e chama a atenção para o fato de que existem dois tipos de participantes envolvidos em cada ato semiótico, participantes interativos e participantes representados. (KRESS E Van LEEUWEN, 2006, p. 47 e 48, tradução nossa)⁶.

Os primeiros são os participantes no ato de comunicação (produtor e receptor), devem ser necessariamente humanos ou ter características humanas, são eles que produzem os efeitos de sentido das imagens, estão fora do enquadre, enquanto que os últimos estão dentro do enquadre, são os que constituem “o sujeito assunto da comunicação, as pessoas, lugares e coisas (inclusive abstratas) representadas na e pela fala ou escrita ou imagem, os participantes sobre quem ou o que estamos falando ou escrevendo ou produzindo imagens”⁷, segundo Kress e Van Leeuwen (2006, p.48).

A *metafunção interativa* — análoga à metafunção interpessoal de Halliday — é responsável pela relação entre participantes, e Kress e Van Leeuwen contemplam recursos visuais, que constroem as relações de quem vê e do que é visto, envolvem participantes representados (as pessoas, os lugares e as coisas representados em imagens) e participantes interativos (as pessoas que se comunicam através de imagens, produtores e espectadores de imagens).

Os participantes interativos são, portanto, pessoas reais que produzem e entendem as imagens no contexto de instituições sociais que, em diferentes graus e de diferentes formas, regulam o que pode ser ‘dito’ com imagens, como deve ser dito e como deve ser interpretado. (KRESS e Van LEEUWEN, 2006, p. 114, tradução nossa)⁸

Nessa metafunção, a linguagem é percebida como instrumento de interação com os outros, para estabelecer e manter relações com as pessoas. Desse modo, ao utilizar a linguagem atuamos sobre o outro, influenciando-o e sendo influenciados. Na

⁶ “Instead of ‘objects’ or ‘elements’ we will, from now on, use the term ‘participants’ or, more precisely, ‘represented participants’. This has two advantages: it points to the relational characteristic of ‘participant in something’; and it draws attention to the fact that there are two types of participant involved in every semiotic act, interactive participants and represented participants.”

⁷ Tradução nossa do trecho: the subject matter of the communication; that is, the people, places and things (including abstract ‘things’) represented in and by the speech or writing or image, the participants about whom or which we are speaking or writing or producing images.

⁸ “Interactive participants are therefore real people who produce and make sense of images in the context of social institutions which, to different degrees and in different ways, regulate what may be ‘said’ with images, how it should be said, and how it should be interpreted”.

metafunção interativa “a articulação e compreensão dos significados sociais nas imagens derivam da articulação visual dos significados sociais na interação face a face”, segundo Kress e Van Leeuwen (2006, p. 114)⁹.

De acordo com a GDV, as representações de interação podem ocorrer por meio dos seguintes mecanismos:

- olhar: quando os participantes representados olham para o espectador, os vetores, formados pelas linhas dos olhos dos participantes, conectam os participantes com o espectador. O olhar pode ser de demanda (o participante olha diretamente para o leitor) ou oferta (o participante olha para o leitor de maneira indireta).
- enquadramento/distância entre os participantes interativos e os participantes representados. As distâncias que as pessoas mantêm dependem de suas relações sociais: proximidade para pessoas mais íntimas ou distanciamento para as estranhas.
- perspectiva: demonstrada a partir da escolha do ângulo ou ponto de vista a partir do qual os participantes representados são retratados: ângulo frontal, oblíquo e vertical.
- modalidade: o termo *modalidade* vem da linguística e refere-se ao valor de verdade ou credibilidade das declarações (realizadas linguisticamente) sobre o mundo, ou seja, se as imagens e o conteúdo são verdadeiros, efetivos, reais, ou são incoerentes ou ficcionais. A modalidade é observada a partir de quatro dimensões: naturalística, abstrata, tecnológica e sensorial.

A *metafunção composicional* — análoga à metafunção textual da linguagem segundo Halliday — é responsável pela estrutura e formato do texto. Kress e Van Leeuwen estabelecem uma relação entre os elementos constituintes da imagem, fazendo com que a imagem produza sentido. Assim os autores da GDV (2006, p.176) se referem à composição: “existe um terceiro elemento: a composição do todo, a maneira em que os elementos representacional e interativo são feitos para se relacionar uns com os outros, a forma como eles são integrados em um todo

⁹ Tradução nossa do trecho: The articulation and understanding of social meanings in images derives from the visual articulation of social meanings in face-to-face interaction

significativo”¹⁰. Essa metafunção refere-se aos significados obtidos por meio da “distribuição do valor da informação ou ênfase relativa entre os elementos da imagem”.

A *composição* relaciona os significados representacionais e interativos da imagem entre si através de três sistemas inter-relacionados:

- valor da informação: a colocação de elementos (participantes e sintagmas que os relacionam entre si e ao espectador) lhes dá os informativos específicos. Valores anexados às várias zonas da imagem: esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem.
- saliência: os elementos (participantes, representacionais e interativos sintagmas) são feitos para atrair a atenção do espectador para diferentes graus, como percebido por fatores como colocação em primeiro ou segundo plano, tamanho relativo, contrastes em valor tonal (ou cor), diferenças em nitidez, etc.
- enquadramento: a presença ou ausência de dispositivos de enquadramento (percebidos por elementos que criam linhas divisórias ou por linhas de quadro reais) desconecta ou conecta elementos da imagem, significando que eles juntos compõem ou não compõem algum sentido.

A GDV aborda aspectos do texto quanto à interação, representação e composição, e desse modo, relaciona esses elementos de forma integrada visando a um todo significativo. De tal modo, fornece um arcabouço de instrumentos capazes de possibilitar a realização de leituras menos superficiais.

Gênero Textual: Tirinhas

A discussão sobre a noção de *gênero* tem sido objeto de estudo de muitos teóricos, sendo este um conceito abordado em muitos trabalhos do Círculo de Bakhtin¹¹ como os gêneros do discurso.

¹⁰ Tradução nossa do trecho: “There is a third element: the composition of the whole, the way in which the representational and interactive elements are made to relate to each other, the way they are integrated into a meaningful whole.”

¹¹ Círculo de Bakhtin é a denominação atribuída pelos pesquisadores ao grupo de intelectuais russos que se reunia regularmente no período de 1919 a 1974, dentre os quais fizeram parte Bakhtin, Voloshinov e Medvedev. Bakhtin faleceu em 1975, Voloshinov na década de 1920 e Medvedev, provavelmente, na de 1940.

Bakhtin (1998) afirma que na literatura antiga “a análise dos gêneros sempre esteve orientada para o ângulo artístico-literário, ou seja, para as distinções intergenéricas dentro dos limites da literatura” (RODRIGUES: 2005, p.163). O mesmo aconteceu nos estudos dos gêneros no âmbito da retórica; embora se tenha dado ao gênero, nessa área, maior atenção a sua natureza verbal, ao considerar o orador, o interlocutor e sua influência na construção do enunciado, ainda assim encobriu-se a natureza comum dos gêneros, mantendo uma limitação no estudo de gênero.

Os gêneros resultam em formas-padrão de um enunciado com regularidades comuns e “relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2011, p. 262), possuem um caráter dinâmico marcado por aspectos sociais, históricos e temporais que refletem as finalidades discursivas e condições específicas do seu meio. Bakhtin (2011, p. 262) ainda ressalta que os gêneros são caracterizados pelo “conteúdo temático, o estilo e construção composicional que estão indissolivelmente ligados ao todo do enunciado”.

Através dos gêneros do discurso nos comunicamos, falamos e escrevemos, eles estão presentes em nossas atividades cotidianas, cada falante possui um repertório infindável deles. Rodrigues (2005, p.164) apresenta o desenvolvimento conceitual dos gêneros em Bakhtin:

Podemos dizer que sua noção de gênero como tipo de enunciado não é a das sequências textuais, nem o resultado de uma taxionomia ou princípio de classificação científica, mas uma tipificação social dos enunciados que apresentam certos traços (regularidades) comuns, que se constituíram historicamente nas atividades humanas, em uma situação de interação relativamente estável, e que é reconhecida pelos falantes.

Luiz Antônio Marcuschi, estudioso brasileiro da área de gênero, adota em seus estudos a nomenclatura de *gêneros textuais*. Marcuschi (2010) afirma que os gêneros se caracterizam como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Considera os gêneros textuais como fenômenos históricos atrelados à vida cultural e social, por isso surgem para atender as necessidades sociais do momento, nas culturas em que se desenvolvem. Suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais se sobrepõem aos aspectos linguísticos e estruturais.

Marcuschi (2010, p. 29) ressalta que “os gêneros textuais não se caracterizam como formas estruturais estáticas e definidas de uma vez por todas”, são atividades sociodiscursivas, e não é possível fechar uma lista de gêneros, uma vez que são

fenômenos sócio históricos e estão diretamente ligados às necessidades sociais da comunicação humana, por isso podem desaparecer ou emergir.

O gênero *tirinha* constituirá o corpus dessa pesquisa, mais especificadamente as tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal O Popular, no Estado de Goiás. A tirinha faz parte de uma constelação de gêneros situada no gênero histórias em quadrinhos (HQs); é um subtipo de HQ. É um gênero textual imagético que apresenta geralmente uma temática humorística, contudo, não raro, encontramos tirinhas satíricas, de cunho social ou político, metafísicas ou até mesmo eróticas.

As tiras são um subtipo de HQ; mais curtas (até 4 quadrinhos) e, portanto, de caráter sintético, podem ser sequenciais (“capítulos” de narrativa maiores) ou fechadas (um episódio por dia). Quanto às temáticas, algumas tiras também satirizam aspectos econômicos e políticos do país. (MENDONÇA, 2010, p. 214)

As tiras curtas de até 4 quadrinhos são as mais populares, mas de acordo com Ramos (2017 p. 12) “não há uma regra ou obrigatoriedade de número de quadrinhos para configurar uma tira”. O autor ressalta ainda que é possível sistematizá-las em tiras duplas (dois andares), triplas (três andares), longas, adaptadas e experimentais.

As tirinhas têm suas ações desmembradas em mais quadrinhos, nelas há predomínio de sequência textual narrativa e de personagens físicos que por vezes representam personagens reais como, por exemplo, políticos. Este gênero, normalmente, utiliza a linguagem visual e verbal em constante interação e, por isso, trata-se de um gênero multimodal.

A tirinha, também conhecida como *tira diária*, é um texto de caráter sintético, com personagens fixos, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final, com temática atrelada ao humor, “em sua grande maioria, transmite uma mensagem de caráter opinativo” (NICOLAU, 2013, p. 13) que critica os valores sociais. Geralmente, é publicada em jornais diários e revistas, entretanto, a Internet vem possibilitando um novo espaço de criação e veiculação deste gênero.

Metodologia

Nesse artigo utilizamos o método qualitativo de natureza descritiva. *Qualitativo* porque abarca um conjunto de estratégias para analisar as tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal O Popular, e *descritivo* por ter caráter exploratório e se propor a

descrever como palavra-imagem se relacionam na produção de sentidos nesses textos.

Os procedimentos metodológicos da presente pesquisa, então, são fundamentados nos pressupostos da Multimodalidade (KRESS, 2009), da Gramática do Design Visual (KRESS e LEEUWEN, 2006), da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1985; 1994; 2004) e nos estudos de Gênero (BAKHTIN, 1992; 2011; MARCUSCHI, 2010 e RODRIGUES, 2005).

Iniciamos o trabalho com uma revisão bibliográfica sobre a abordagem da multimodalidade e do gênero textual, bem como sobre a fortuna crítica de estudiosos que propõem a construção do suporte teórico-metodológico para subsidiar a análise do gênero multimodal tendo como base teórica a Gramática do Design Visual.

Providenciamos o arrolamento dos dados a partir das tirinhas do Katteca, num total de 02(duas) (extraídas de um corpus maior), publicadas nos dois primeiros domingos, do mês de agosto/2019, em função da publicação desse dia da semana ser mais robusta.

Arrolados os dados, fizemos a análise das tirinhas do Katteca considerando como palavra-imagem se relaciona na produção de sentidos, tendo como base teórica as metafunções representacional, interativa e composicional, da Gramática do Design Visual (KRESS e Van LEEUWEN, 2006).

Análise dos Dados

As tirinhas do Katteca são textos multimodais compostos por imagens e linguagem verbal. Para Kress e Van Leeuwen (2006), o texto multimodal é aquele que em sua composição combina dois ou mais códigos, isto é, constitui-se por mais de um modo semiótico: palavras, imagens, sons, gestos, etc.

Faremos a análise do gênero *multimodal* tirinhas, especificamente de 02(duas) tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal O Popular, nos dois primeiros domingos, do mês de agosto de 2019, tendo como base teórica a *Gramática do Design Visual (GDV)* com o objetivo de compreender como *palavra-imagem* se relaciona na produção de sentidos nessas tirinhas.

Segue abaixo a primeira tirinha do Katteca a ser analisada, a figura 1.

Figura 1: Tirinha do Katteca, de 04/08/2019



Fonte: Jornal O Popular

A figura 1, acima, mostra a tirinha do Katteca, publicada no Jornal *O Popular*, no dia 04/08/2019. Ela apresenta uma sequência narrativa em 08 quadrinhos; envolve ações que se desenrolam tanto visualmente quanto verbalmente e apresenta foco em primeira pessoa.

Nas tirinhas, Katteca é um personagem que retrata a figura de um índio catequizado que vive longe de sua cultura e absorve as influências da sociedade moderna. Britvs, autor das tirinhas do Katteca, utiliza o Katteca para provocar reflexões sobre os temas cotidianos e, para atingir seus objetivos faz uso de um discurso sarcástico.

Utilizaremos na análise das tirinhas do Katteca as categorias das *metafunções representacional, interativa e composicional*, propostas por Kress e Van Leeuwen (2006), para análise de imagens, na *Gramática do Design Visual*, as quais são análogas às metafunções ideacional, interpessoal e textual de Halliday (1994, 2004), utilizadas na análise linguística., com o objetivo de compreender como palavra-imagem se relaciona na produção de sentidos em 2(duas) tirinhas do Katteca.

Ressaltamos que, embora as metafunções pareçam elementos distintos, não são isoladas e acontecem simultaneamente, no mínimo, em pares.

Nessa tirinha, Katteca coloca em discussão um fato que, nos últimos anos, tem sido recorrente em nosso Estado e no país: a exploração dos fiéis pelos pastores de igrejas protestantes. Ele critica severamente os fiéis que se submetem às ideologias religiosas de forma radical, doando dinheiro e até bens às igrejas, e os pastores que agem de forma inescrupulosa ao usar o dinheiro dos fiéis para enriquecer de forma ilícita.

Em Kress e Van Leeuwen (2006), a *metafunção representacional* analisa as relações entre os participantes representados nas imagens que podem ser pessoas, objetos ou lugares, por meio das *representações narrativas e conceituais*. Na análise das tirinhas do Katteca utilizaremos algumas categorias da representação das categorias narrativas: *processo de ação, processo reacional, processo verbal, estrutura transacional unidirecional e bidirecional, e não transacional*.

Na tirinha em foco, há a presença do *processo de ação*, o qual apresenta dois *participantes representados* que se engajam em ações. No 1º quadrinho, Katteca é o primeiro personagem a aparecer. Exerce a função de *ator*, ao praticar uma ação direcionada pelo *vetor* (formado pela linha dos olhos de Katteca, indicando a quem se dirige a ação); o Pastor é o segundo participante representado, cuja função é a *meta* (aquele que recebe a ação), e a *estrutura é transacional*, aquela em que há dois participantes e o vetor se dirige a uma meta.

No 2º, 3º e 4º quadrinhos, os participantes representados alternam suas funções entre ator e meta, uma vez praticam e recebem ações ao mesmo tempo, por isso, são chamados de *interatores* e a *estrutura é transacional bidirecional*, porque os participantes assumem tanto o papel de ator quanto de meta.

Ressaltamos que no 3º quadrinho, os personagens representados continuam exercendo a função de ação e meta, embora Katteca não esteja visível. Isso pode ser percebido pelo vetor determinado pela linha do olhar do Pastor que claramente se direciona a Katteca, representado na imagem por pingos de sangue, pois está sendo agredido pelo Pastor com um instrumento de tortura, conhecido como estrela da manhã¹², e a mensagem do conteúdo verbal é destinada a Katteca.

¹² Estrela da manhã: uma maça composta por uma esfera de metal maciço com espinhos, presa diretamente a um cabo ou pendurada por uma corrente. <https://www.megacurioso.com.br/historia-e-geografia/45554-ao-ataque-conheca-as-16-armas-insanas-usadas-na-epoca-medieval.htm>.

O *processo reacional* está presente no 5º, 6º e 8º quadrinhos. Neles existe um único personagem; no lugar da ação há uma *reação*, e o participante representado não recebe o nome de ator, mas de *reator*. A *estrutura é não-transacional*, dada a impossibilidade de identificar o alvo do olhar da personagem. Ressaltamos que, no último quadrinho, o participante representado é um avião, também denominado de reator e do qual emana um balão de diálogo com conteúdo verbal que encerra o texto mostrando a perícia do Pastor.

O *processo verbal* está presente em todos os quadrinhos, por meio dos balões de diálogo que mediam o conteúdo verbal e exercem a função de meta. O participante de quem o balão sai é o *dizente*, o participante verbal dentro do balão de diálogo é o *enunciado* que utiliza sempre a voz ativa. No 1º quadrinho, o dizente é o Katteca, e no 2º é o Pastor. Na figura 01, podemos observar que a linguagem verbal é um elemento necessário pela posição de destaque que os balões ocupam, na parte superior dos quadrinhos.

A *metafunção interativa*, conforme Kress e Van Leeuwen (2006), trata das relações construídas entre participantes representados e interativos, por meio do *olhar*, *distância social*, *perspectiva/ponto de vista* e da *modalidade*, contudo, não analisaremos a modalidade.

Com relação ao *olhar*, os participantes representados, Katteca e o Pastor, não estabelecem contato direto com *participante interativo*, o observador/leitor da tirinha. Dessa forma, o olhar é de *oferta*. Aqui o papel do participante interativo/leitor é de observador invisível, e os participantes representados não direcionam o olhar para o participante interativo/leitor, portanto a relação entre eles é indireta.

Com relação à *distância social*, a tirinha em questão sugere *menor distância social* entre os participantes representados e o participante interativo/leitor, visto que os personagens aparecem em *close-up*, em outras palavras, em *plano fechado* (inclui cabeça e ombro do participante); e mesmo quando aparecem em *plano aberto* (de corpo inteiro), a menor distância social é mantida, dado que é possível identificar os traços que lhes são próprios. Assim sendo, a relação que se estabelece entre os participantes é de intimidade, o que nos leva a perceber que o criador das tirinhas do Katteca intenciona que o leitor se sinta próximo, familiarizado com seu personagem e, conseqüentemente, com suas ideias. Com relação à *perspectiva*, ou *ponto de vista*, os personagens aparecem em imagens subjetivas, numa perspectiva de *ângulo vertical*, mostrando a construções de relações de poder, os participantes

representados são apresentados no nível do participante interativo, numa relação de igualdade.

Na *metafunção composicional* os participantes das imagens se relacionam entre si para formar um todo integrado por meio do *valor informacional*, do *enquadramento* e da *saliência*, conforme explicam Kress e Van Leeuwen (2006).

Com relação ao *valor informacional*, ele pode ser *dado* ou *novo*. No 1º quadrinho, pelo posicionamento dos participantes representados na imagem, Katteca aparece no lado esquerdo da imagem, isso o configura como uma informação dada, já conhecida por todos, pois é o protagonista. O outro personagem, o Pastor, aparece no lado direito da imagem, está sendo apresentado aos leitores, é, portanto, elemento novo, conforme esclarecem Kress e Van Leeuwen (2006). Já no 2º quadrinho, o Pastor está no lado esquerdo da imagem, como informação dada, dessa maneira, a imagem sugere que o fato dele agredir as pessoas é algo conhecido, próprio de sua conduta. Katteca aparece no lado direito da imagem com medo, como informação nova, numa situação inusitada para seus leitores, já que ele é um personagem crítico, “descolado”, que não se deixa convencer facilmente e que se posiciona frente às injustiças e desigualdades sociais.

No 7º quadrinho, no lado esquerdo inferior temos o gazofilácio¹³ que é *dado*, por ser um objeto próprio dos templos evangélicos. Na parte esquerda superior, está o balão de conteúdo verbal que também é *dado* e apresenta um questionamento para o qual Katteca deveria saber a resposta, em razão das denúncias que sempre estão nas mídias atinentes ao tema abordado. Já Katteca, no lado direito, aparece como novo, pois como ele nunca foi dizimista, essa situação lhe é completamente nova e atípica.

Ainda com relação ao valor informacional, podemos citar a categoria de *centro*, no 3º, 5º e 6º quadrinhos, pois, tanto os personagens representados quanto os balões de conteúdo verbal aparecem centralizados e constituem-se como núcleo da informação. No geral, com relação à composição, palavra e imagem se relacionam de modo integrado espacialmente, uma vez que as linguagens verbais e não verbais não se sobrepõem uma à outra.

¹³Gazofilácio (sXV cf. FichIVPM). Substantivo masculino ant. 1 arq local, em um templo, em que eram recolhidos e conservados os vasos e as oferendas. [HOUAISS digital, s.u.]

Com relação ao *enquadre*, Kress e Van Leeuwen (2006, p. 177) destacam que ele pode “desconectar ou conectar elementos da imagem”¹⁴, significando que eles pertencem ou não ao mesmo campo de sentido. Na tirinha do Katteca em análise, o conteúdo verbal é *conectado* aos participantes representados por vetores formados pelo balão de diálogo em um fluxo contínuo, assim, há integração entre o conteúdo verbal e as imagens na produção de sentido.

No que se refere à *saliência*, tanto os participantes representados quanto os balões de conteúdo verbal apresentam o mesmo tamanho, na maioria dos quadrinhos, mostrando harmonia e integração entre os elementos que constituem o texto multimodal. Entretanto, no 2º, 5º e 7º quadrinhos, no conteúdo verbal, as palavras “satanás”, “dízimo” e “aqui” (indicando o gazofilácio), respectivamente, estão grafadas com letras maiores que as demais e encontram-se no fim da frase, em negrito. Isso lhes confere maior saliência em relação às demais palavras dos balões de diálogo, com o objetivo de chamar a atenção do participante interativo/leitor, já que são palavras que no caso pertencem ao campo semântico da religião.

A segunda tirinha a ser analisada é a do dia 11/08/2020, conforme figura 2, a seguir.

Figura 2: Tirinha do Katteca, de 11/08/2019



Fonte: Jornal O Popular

¹⁴ Tradução nossa do trecho: disconnects or connects elements of the image.

Na figura 2, acima, a tirinha do Katteca de 11/08/2019 apresenta uma discussão sobre os guardadores de carros, mais conhecidos como *flanelinhas*, que ocupam ruas e praças das regiões centrais da capital goiana, principalmente no período noturno. Contudo, esse não é um problema só de Goiânia, mas da maioria das capitais brasileiras, sobretudo em função do desemprego e subemprego que é crescente em nosso país.

Desde 2015, a atividade de flanelinha é regulamentada em Goiânia, e o Supremo Tribunal Federal (STF) definiu em 2013 que essa atividade não é considerada uma contravenção. Contudo, a maioria dos flanelinhas ainda trabalha irregularmente em diversos pontos de Goiânia e, sem nenhuma fiscalização, e sugerem ameaças quando o dono do veículo não se mostra disposto a pagar pelo serviço.

Com relação à *metafunção representacional*, o 1º quadrinho traz o *processo de ação*, pois apresenta dois *participantes representados* envolvidos na narrativa: os dois carros. O carro no qual se encontra Katteca que é o *ator*, o outro veículo que está atrás não é a *meta*, pois o *vetor* não se dirige a ele, e sim ao ambiente externo livre de flanelinhas. A **estrutura é não-transacional**, pois a ação não se direciona a um segundo participante representado.

No 2º quadrinho, o flanelinha é o *ator*, aquele que pratica a ação direcionada pelo *vetor* (balão de diálogo) à *meta*: Katteca. No 3º e 4º quadrinho, o flanelinha continua sendo *ator* e Katteca *meta*. Nos quadrinhos 5º e 6º, Katteca passa a ser *ator* e o flanelinha *meta*. Esse processo de alternância das funções dos participantes representados entre ator e meta os denomina como *interatores* e a *estrutura é transacional bidirecional*. No último quadrinho, Katteca é o ator, o vetor é dado pela linha de seus olhos direcionados ao seu veículo depredado que é a meta.

O *processo verbal* está presente nessa tirinha, assim como na figura 1, por meio dos balões de diálogo, cujo conteúdo é o *enunciado* e o *dizente*, aquele que profere o enunciado. No 1º quadrinho, o balão é de pensamento e expressa a satisfação de Katteca por não ver os flanelinhas no local em que deseja estacionar. Só o último quadrinho não tem balão de diálogo e a mensagem é dada por meio da indignação mostrada no rosto do participante representado, Katteca.

Com relação à *metafunção interativa*, nessa tirinha assim como na tirinha da figura 1, sobre o *olhar*, os participantes representados, Katteca e o flanelinha, não

estabelecem contato direto com *participante interativo*, o observador/leitor da tirinha. Sobre a *distância social*, essa tirinha também sugere *menor distância social* entre os participantes representados e o participante interativo/leitor, a relação que se estabelece entre os participantes também é de intimidade, pois o participante interativo consegue visualizar melhor as emoções devido à riqueza de detalhes nas expressões faciais do participante representado. Sobre a *perspectiva*, ou *ponto de vista*, os personagens aparecem em imagens subjetivas, numa perspectiva de *ângulo vertical*, a imagem fica no nível do olhar do observador e do produtor, estabelece-se uma relação de igualdade entre participante representado e interativo.

Com relação à *metafunção composicional*, sobre o *valor informacional*, no 2º quadrinho, o flanelinha, que já foi apresentado no 1º quadrinho, aparece no lado esquerdo como *dado* e Katteca como *novo*, do lado direito, pois não esperava se deparar com um flanelinha, já que tinha escolhido um lugar para estacionar que considerava livre da ação dos guardadores de carros. No 4º, 5º e 6º quadrinho Katteca retoma seu lugar de *dado* na tirinha, já que é o personagem principal da tirinha. O que chama a atenção é o fato de, no último quadrinho, o carro do Katteca aparecer como elemento *novo*, no lado direito do quadrinho, totalmente destruído, pois Katteca julgava que isso não aconteceria. A ameaça de chamar a polícia não foi suficiente para o flanelinha não depredar o carro de Katteca. Sobre o *enquadre*, na tirinha em questão, os balões de diálogo encontram-se no centro, parte superior da imagem, portanto, ocupam posição de destaque, considerando que são fundamentais para a produção de sentidos nessas tirinhas. Sobre a *saliência*, as palavras “*nãão*”, “*PM*” e “*homens*” são grafadas em tamanho maior que as demais e em negrito, o que lhes dá ênfase e traz o foco para elas. A cor de fundo do primeiro quadrinho é fria, suaviza o ambiente, já que Katteca pensa não ter nenhum flanelinha por ali. Quando o flanelinha surge, a cor fria desaparece dando lugar ao fundo branco, com luminosidade máxima, indicando concentração de sentimentos e emoções nos participantes representados. No 3º, 4º e 7º quadrinhos, o fundo apresenta as cores verde/amarelo, verde e amarelo, respectivamente, indicando desde estimulação dos ânimos até distanciamento da situação.

Os sinais de pontuação também têm um papel muito importante nos balões de diálogo, uma vez que contribuem com a produção de sentidos do texto. Observamos que o sinal de exclamação foi utilizado no final das orações nos quadrinhos das duas tirinhas. As exclamações transmitem emoções dos personagens como medo, raiva,

admiração, dor, etc., sentimentos esses que podem ser percebidos na tirinha. O sinal de interrogação foi usado no 7º quadrinho da figura 1 e no 2º quadrinho da figura 2, em dois momentos: o primeiro em que Katteca questiona sobre o destino do dízimo, revelando não só a indignação do personagem, mas também das pessoas de uma forma geral, e o segundo quando o flanelinha ousadamente se apresenta para prestar seus serviços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das tirinhas do Katteca, com o objetivo de compreender como *palavra-imagem* se relaciona na produção de sentidos, percebemos que a linguagem verbal está presente em todos os quadrinhos por meio dos balões de diálogo. Isso nos leva a compreender que palavras e imagens se relacionam de forma integrada na construção de sentidos, dessa forma, o que não é dito por meio das palavras é dito pelas imagens.

Desse modo, a imagem não é uma ilustração do texto verbal e nem o texto verbal uma explicação da imagem, mas são signos complementares na produção de significados. Desta forma, o emprego só da linguagem verbal, nessas tirinhas, limitaria, e muito, a produção de sentidos, pois as imagens trazem informações que são fundamentais para o processo de compreensão global do texto, e a inexistência de um desses dois modos semióticos tornaria a mensagem incompleta e até inconcebível.

Kress e Van Leeuwen (2006) explicam que nem todas as relações semânticas realizadas linguisticamente podem ser concretizadas por meio de imagens e vice e versa, isto é, existem relações que só podem acontecer linguisticamente, enquanto outras, só visualmente. Os dois modos não são alternativos no processo de comunicação, mas cada um tem limitações e potenciais de significação, conforme Kress e Van Leeuwen (2006, p. 31)¹⁵ “diferentes modos semióticos - o visual, o verbal, o gestual, etc. - cada um tem suas potencialidades e suas limitações”, o que pode ser

¹⁵ Tradução nossa do trecho: that different semiotic modes – the visual, the verbal, the gestural, etc. – each have their potentialities and their limitations.

notado nas tirinhas analisadas, que utilizam os dois modos semióticos num processo de interação entre eles.

Os resultados desse trabalho podem contribuir não só para a ampliação da formação do leitor, como também para a prática de ensino da maioria das disciplinas, em especial língua e literatura, a fim de que se forme um leitor capaz de atribuir sentidos menos superficiais ao texto. Entende-se que o desconhecimento de sentidos engendrados em um gênero multimodal é um impeditivo para a compreensão do texto em sua totalidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 2011 [1992].

Cunha, Andreia Honório da. **Tiras e Gramática do Design Visual**: a produção de sentidos no gênero multimodal. 2017. 198 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

FUZER, Cristiane & CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

Halliday, M. A. K. **An introduction to Functional Grammar** (1ª ed.). London: Edward Arnold, 1985.

HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to functional grammar**. 2. ed. London: Arnold, 1994.

HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to functional grammar**. 2. ed. London: Arnold, 2004.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal Discourse**: The mode sand media of contemporary communication. New York: Oxford Press, 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: the grammar of visual design. London: Routledge, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A.; **Gêneros textuais & Ensino**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 19-38.

MENDONÇA, Márcia R. de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. *In*: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A.; **Gêneros textuais & Ensino**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 209-224.

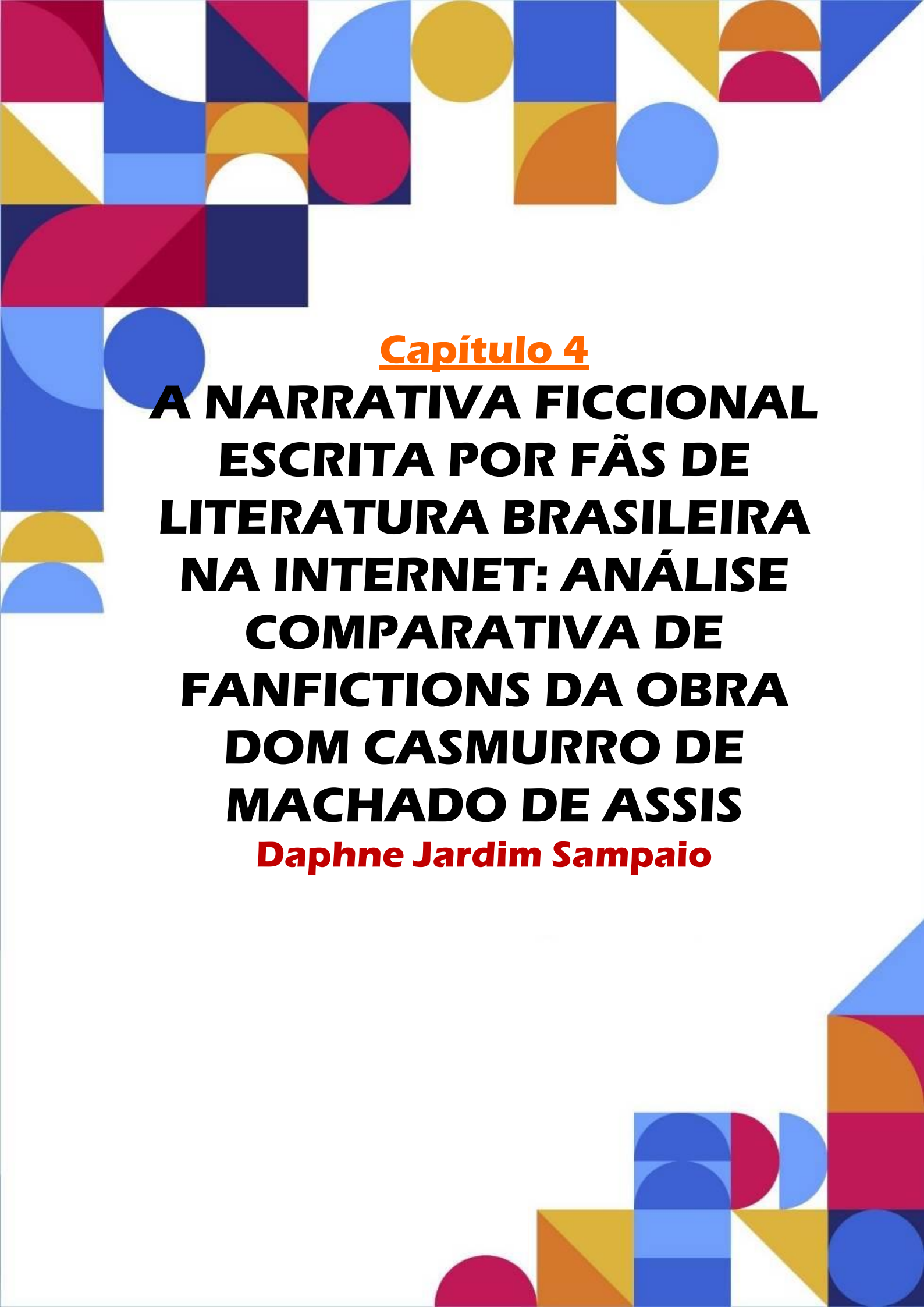
NICOLAU, Vitor. **Tirinhas & mídias digitais**: a transformação deste gênero pelos blogs. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013

DIONISIO, A. P. Multimodalidade discursiva na atividade oral e escrita (atividades). *In*: MARCUSCHI, L. A.; DIONISIO, A. P. (orgs.). **Fala e Escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RODRIGUES, Rosangela Hamives (2005). Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. *In*: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (Orgs.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola Editorial, p. 152-183.

RAMOS, Paulo. **Tiras no Ensino**. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

ROJO. R. H. R. Pedagogia dos Multiletramentos. *In*: ROJO, R. H. R.; MOURA, E. (Orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012, p. 11-31.



Capítulo 4

A NARRATIVA FICCIONAL ESCRITA POR FÃS DE LITERATURA BRASILEIRA NA INTERNET: ANÁLISE COMPARATIVA DE FANFICTIONS DA OBRA DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS

Daphne Jardim Sampaio

A NARRATIVA FICCIONAL ESCRITA POR FÃS DE LITERATURA BRASILEIRA NA *INTERNET*: ANÁLISE COMPARATIVA DE *FANFICTIONS* DA OBRA *DOM CASMURRO* DE MACHADO DE ASSIS

Daphne Jardim Sampaio

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do
Maranhão (UFMA). E-mail: daphnesampaio@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo comparar uma reescrita à obra original, a *fanfiction* da obra *Dom Casmurro* e o texto original de Machado de Assis, publicado pela primeira vez em (1899). Frequentemente considerada a obra mais conhecida do autor e a mais reescrita na *internet*. A narrativa que se destaca do restante da produção de Machado, ganhou várias reescritas nas redes virtuais, a escolhida para esta análise trata do relacionamento entre Bentinho e Capitu, intitulada: Capítulo CXLIX de autoria de Natssu (2019). A *fanfic* é um capítulo extra criado pela autora, sendo assim, não existe na obra originária. A temática que envolve o ciúme é presente em ambas narrativas, mais explicitamente do personagem Bentinho pela esposa Capitu. A comparação neste estudo é baseada no desfecho da obra, quando os dois são casados. A hipótese aqui defendida é a aparição de semelhanças e discrepâncias entre os textos. Será usada a Literatura Comparada, área importante que fundamenta os estudos acerca da comparação entre os textos, assim como a intertextualidade e os tipos de leitores que recebem essas narrativas. Serão pontuados pressupostos de Santaella (2004), Aguiar e Silva (1992) Nitrini (2008, 2010), Chartier (1999) entre outros teóricos para fundamentar tal intenção.

Palavras-chave: Reescrita. Dom Casmurro. Capítulo CXLIX.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo comparar una reescritura de la obra original, el *fanfiction* de Dom Casmurro y el texto original de Machado de Assis, publicado por primera vez en (1899). A menudo considerado el trabajo más conocido del autor y el más reescrito en *Internet*. La narrativa que se destaca del resto de la producción de Machado, recibió varias reescrituras en redes virtuales, la elegida para este análisis trata de la relación entre Bentinho y Capitu, titulada: Capítulo CXLIX de Natsusu (2019). El *fanfic* es un capítulo extra creado por el autor, por lo que no existe en la obra original. El tema de los celos está presente en ambas narraciones, más explícitamente del personaje Bentinho de su esposa Capitu. La comparación en este estudio se basa en el resultado del trabajo, cuando los dos están casados. La hipótesis que aquí se defiende es la aparición de similitudes y discrepancias entre los textos. Se utilizará la Literatura Comparada, un área importante que apoya los estudios sobre la comparación entre textos, así como la intertextualidad y los tipos de lectores

que reciben estas narrativas. Para apoyar tal intención se señalarán los supuestos de Santaella (2004), Aguiar y Silva (1992) Nitrini (2008, 2010), Chartier (1999) entre otros teóricos.

Palabras clave: Reescritura. Dom Casmurro. Capítulo CXLIX.

Introdução

A reescrita de textos literários é a forma mais ativa de um fã aproximar-se de uma obra. Para ele, cada leitura aumenta o interesse em reproduzir o texto com analogias e modificações que mostram sua opinião sobre texto original. Existem *fanfictions* de séries televisivas, filmes, músicas etc., porém será tratado aqui acerca das *fanfics* de obras literárias, especificamente, a reescrita da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

Para isso, foi necessária uma leitura de algumas *fanfics* de *Dom Casmurro* como: O outro lado de Bentinho, Maria Capitolina e Dom Casmurro, traído ou não. O autor de *Dom Casmurro* é o brasileiro que mais possui reescrita na *internet*. A escolha por *fanfictions* se deu pelo conhecimento prévio da autora deste artigo sobre a escrita no universo ficcional e o interesse em analisar as reescritas a partir da obra mais conhecida de Machado de Assis. Por isso, foi selecionado o texto intitulado Capítulo CXLIX de Natssu (2019), criado como ideia de continuação do romance machadiano.

Este estudo usa o pensamento de Maria Lúcia Bandeira Vargas, cuja dissertação sobre *fanfictions* em (2005) foi a primeira publicação a respeito desse tema. Dessa maneira, para pontuar a análise comparativa foram usados os textos de Tânia Franco Carvalhal (2006), sobre Literatura Comparada assim como Sandra Nitrini (2010), acerca da intertextualidade e Perrone Moisés (2009), para tratar do cânone literário. Para abordar os tipos de leitores foi utilizado os pressupostos de Lucia Santaella (2004), especificamente, o leitor imersivo, entre outros autores sobre essa área de pesquisa e conhecimento que englobam a literatura.

Primeiro será explanado acerca da reescrita na *internet*, o conhecimento do vocábulo *fanfiction*, a motivação da escrita e a escolha por *fanfic* de *Dom Casmurro*. Para esse tópico serão abordados pensamentos de Vargas (2005) e Morán (2007) ¹⁶.

¹⁶ Dois pesquisadores pioneiros, especialistas brasileiros da *fanfic* na *internet*: VARGAS, M. L.B. **Do fã consumidor ao fã ao fã navegador-autor: o fenômeno *fanfiction***. 2005. 209 f. Dissertação (Mestrado em

O artigo não trará outros aspectos sobre a reescrita como surgimento, derivações, termos e escritores, para não fugir do tema aqui proposto.

Em seguida, serão apresentadas abordagens de alguns estudiosos acerca da Literatura, intertextualidade e leitor. Será explanado sobre a obra fonte da reescrita: *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Um resumo do texto fonte apresentará elementos mais conhecidos da narrativa para orientar as percepções exibidas no tópico posterior. Depois disso, uma síntese da *fanfiction* selecionada para este estudo mostrará o que foi trazido da obra fonte para a reescrita, posteriormente uma análise comparativa entre os textos sobre Bento e Capitolina, priorizando as diferenças e semelhanças entre ambos, a partir dos estudos de Carvalho (2006), Nitrini (2010) e Moisés (2009)¹⁷.

1 A reescrita na *internet*

A narrativa fictícia escrita por fãs teve início quando eles começaram a publicar as continuações de suas histórias favoritas. Nas séries televisivas, por exemplo, ocorria a cada semana a continuação extra da trama. Movidos pelo interesse em continuar em contato com os personagens mesmo após o fim da estória, os livros e as revistas em quadrinhos ganharam continuações de seus leitores mais aficionados.

O termo *fanfiction* basicamente significa dizer: ficção de fã. Considerada, atualmente, um fenômeno na *internet*, apesar da palavra de origem inglesa, o dicionário Aurélio (2001) registra o vocábulo fã originado do inglês *fan*, que é a forma reduzida de *fanatic*, isto é, fanático. Na língua portuguesa, usamos para definir alguém que admira de forma exaltada algo ou outra pessoa. Sendo assim, a reescrita na *internet* de textos inspirados em uma obra preexistente, ocorre mundialmente e hoje possui milhares de publicações no ambiente virtual, geralmente, ocorre por meio do *fandom*. Para Reis (2011, p. 1), “*fandom* é o grupo social em que fãs de um determinado produto se reúnem (em meio virtual ou não) para mostrar a própria criatividade a outros membros”, ou seja, comunidade de fãs.

Existem mais expressões, além de *fanfictions* e *fandoms*, que caracterizam o que é cultura de fã, e na pesquisa de Heinz (2014, p. 44) foram apontados três termos

Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2005 e MORÁN, C.R. Li(nk)teratura de kiosko cibernético: *Fanfictions* en la red. **Narrativa Digital**, v.12, n. 23, 2007.

¹⁷ Três pesquisadoras da área de Literatura Comparada: Recepção, Intertextualidade e Cânone Literário, respectivamente.

principais: *fanarts* (referem-se a obras de arte baseadas em personagens, histórias ou produto cultural criado por fãs); *fanzines* (revistas amadoras, em sua maioria, artesanais, criadas por fãs até mesmo antes do surgimento da internet); *fanfilms* (histórias criadas por fãs de filmes) e, de maneira geral, seus escritores são denominados *ficwriters*.

Percebemos que a *internet* foi um impulsor dos textos escritos por desconhecidos, porque, antes dos anos 90, a cultura de fã não era bem aceita na sociedade e havia somente os *fanzines* (revistas). Por essa razão, não havia um espaço para que os textos fossem divulgados e lidos com a eficiência que a *internet* proporciona hoje:

A *internet* passou a desempenhar um papel de instrumento de sociabilização e de divulgação da prática, possibilitando a multiplicação não apenas de seus participantes, mas dos temas que servem de base para ela, numa velocidade nunca antes experimentada. (VARGAS, 2005, p. 17).

A produção de *fanfictions* cresceu juntamente com o avanço das mídias digitais, porque hoje a *internet* é o principal meio de divulgação dessas histórias escritas por fãs. Para esses escritores, a rede virtual não serve somente para socializar suas ideias sobre as obras lidas, mas também divulga esse fenômeno com uma agilidade nunca imaginada para os jovens que viveram antes da década de 90.

Ao observarmos as plataformas de acesso às *fanfictions*, encontramos 27 sites da *internet*. Na lista atualizada em março de 2020 pelo site *canaltech.com.br*, existem plataformas específicas para *fanfictions*: *Wattpad*; *Fanfiction.net*; *Quotev*; *Feedbooks*; *Nyah! Fanfiction*; *Spirit Fanfictions*; *Fanfics Brasil*. O *fanfiction.net* é onde a maioria das histórias de fãs de todo o mundo estão depositadas. Maria Lúcia Vargas (2005, p. 15) pontua que: “o website conhecido como *fanfiction.net*, possivelmente o maior depositário na atualidade, além de um dos mais antigos em funcionamento – seu lançamento data de 1998 – reflete bem essa variedade”

No entanto, há outros ambientes virtuais que abrem um espaço nessas páginas *online* para que fãs escritores postem suas narrativas. Heinz (2014, p. 52) afirma que: “além desses endereços exclusivos, algumas redes sociais também foram escolhidas pelos usuários e fãs para o compartilhamento de suas histórias”.

Ao acessar o site *fanfiction.net*¹⁸, maior endereço *online* de exposição das *fanfics*, percebemos que há histórias postadas nele que também estão em outras

³ Disponível em: www.fanfiction.net. Acesso em 20 junho. 2020.

páginas da *internet*. Mas, cabe ao usuário dessas plataformas ter cautela ao postar o texto em outro ambiente, pois é necessário que todos os dados e as especificidades do lugar onde apresentou a história pela primeira vez estejam presentes para que não seja considerada plágio. Na primeira pesquisa publicada sobre *fanfictions*, em 2005, Maria Lúcia Bandeira Vargas afirma:

Até 2004 o website possuía *fanfictions* depositadas em quatorze línguas, apresentadas em um menu suspenso à direita da tela, na seguinte ordem: inglês, espanhol, francês, alemão, chinês, japonês, holandês, português, escandinavo, russo, italiano, búlgaro, polonês e húngaro. (VARGAS, 2005, p. 18)

Vargas (2005), informou em sua pesquisa da totalidade de textos nos *sites* sobre *fanfictions*: “seu acervo totalizava 905.686 (novecentos e cinco mil seiscentos e oitenta e seis)”. Conforme dados do próprio *site fanfiction.net*¹⁹, atualmente essa plataforma possui 12 milhões de usuários cadastrados e aproximadamente 9 milhões de histórias publicadas, abrangendo cerca de 40 idiomas, além de hospedar as maiores *fanfics*, em termo de extensão textual, já produzidas na *internet*. É necessária a comparação da quantidade de usuários e de histórias, porque esse crescimento contínuo nos mostra como os textos produzidos e publicados por fãs são um fenômeno na *internet*.

2. O leitor/autor das narrativas

Santaella (2004), aponta o termo leitor ubíquo para denominar de universal e onipresente alguns tipos de leitores, assim, especifica o perfil cognitivo de três desses: o leitor contemplativo, mais comum em tempos passados, e embora menos presente atualmente, acreditamos que de uma forma ou de outra sempre vai existir, ou seja, aquele que manuseia o livro impresso, que vai à biblioteca e tem o interesse em isolar-se para praticar a leitura, “que privilegia processos de pensamento caracterizados pela abstração e a conceitualização” (p. 30).

O leitor movente é o segundo tipo de leitor pontuado por Santaella (2004), essa denominação é dada devido a um novo “estágio da história humana em que as coisas se fragmentam sob efeito da velocidade” (p. 30). A autora explica que a modernidade facilitou o acesso à leitura devido ao surgimento das metrópoles impulsionarem a explosão

¹⁹ Disponível em < <https://www.fanfiction.net>. Acesso em 20 junho. 2020.

demográfica. Com isso, as notícias duravam o tempo necessário, por exemplo, as informações que apareciam no jornal impresso. Na prática da linguagem híbrida da época nasce também o leitor fugaz e de memória curta.

O leitor imersivo, último tipo caracterizado por Santaella (2004), e, para este artigo, o mais importante, trata sobre o hábito de leitura que ocorre virtualmente. Nesse sentido, esses leitores estão “cognitivamente em estado de prontidão” (p. 31), visto que imersos no ambiente *online* diferentes textos estão de fácil acesso na rede virtual e são exibidos mais do que diariamente, pois as inúmeras páginas postam com uma frequência na qual um leitor movente, por exemplo, não conseguiria acompanhar. Não há um leitor melhor que o outro, para a autora essas especificações demonstram que a cada época é possível conceituar a partir de estudos e observações os hábitos de leitura e consequentemente a recepção desses textos.

Sendo assim, podemos concordar com o pensamento de Chartier (2001), quando explica que o “ler” não está exatamente no livro, mas que toda prática desenvolvida faz parte da cultura social, independentemente de onde seja realizada. Ao estudar as práticas de leitura o autor determina que, muitas vezes, a rigidez pedagógica e a normatividade mascaram o resultado da aprendizagem, ou seja, se há um texto e decodificação a leitura é de liberdade do leitor:

Para a sociologia das práticas culturais, a leitura é uma arte de fazer que se herda mais do que se aprende. E, por essa razão, ela tem mais frequentemente valor de sintoma de enraizamento nos grupos sociais que praticam as formas dominantes da cultura do que o valor de instrumento de mobilidade cultural em direção a esses mesmos grupos. (CHARTIER, 2001, p. 37).

Entendemos a *fanfiction* como recurso importante de incentivo à leitura de obras clássicas e consequentemente à escrita. Para Chartier, no livro *Práticas da Leitura* “existem aprendizagens exemplares da arte da leitura, irrupções no mundo do escrito que nada ou quase nada deixava prever”(2001, p.38), para muitos a escrita é uma fuga da realidade, a literatura uma forma de poder sair do lugar através das páginas dos livros.

Quem teve desde criança o privilégio do hábito e incentivo à leitura, descobre com mais facilidade que há histórias antigas narradas por excelentes escritores, e que ao ler e se apropriar dos fatos o leitor pode também ser autor de textos semelhantes e até mesmo criar outros refazendo a história lida por ele.

Segundo Coelho (2012), no livro *A Literatura Infantil* a curiosidade é o motivo pelo qual alguém inicia a leitura, ao ler a pessoa “abre a cabeça” para novos conceitos, como também adquire novos conhecimentos. Para o jovem leitor aprender sobre a vida da personagem Capitu, por exemplo, o incentiva à leitura do romance mais conhecido de Machado de Assis e de suma importância para a Literatura Brasileira. Sobre esses novos hábitos de leituras na rede virtual, Chartier (2001), pontua:

Reconstruir a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada e ainda menos sugerir que todos os leitores leram como se desejou que lessem. O conhecimento dessas práticas plurais será, sem dúvida, para sempre inacessível, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios. Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro. Disso decorre também sua imperiosa sedução. (CHARTIER, 2001, p.105)

Inclusive, há um significativo consumo de livro impresso por jovens nos dias atuais, mesmo com a *internet* disponibilizando acesso a muitos volumes em arquivos digitais. Observar que ainda há procura por literatura, busca por tê-la impressa por quem pode adquirir *online*, nos faz perceber que como pontuou Coelho (2012), a curiosidade pela história é o motivo do início da leitura independente do meio utilizado para isso. A partir desse pensamento, a opinião de Chartier (1999), confirma que:

Toda história da leitura supõe, em princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. (CHARTIER, 1999, p. 77).

Isso significa que os tempos mudam e consequentemente os gestos, os objetos lidos e os motivos pelos quais se lê, atitudes são inventadas enquanto outras se extinguem. A prática da leitura *online* hoje, está para os jovens como o hábito de ler está para pessoas que nasceram antes do advento da *internet*. O texto na era digital é um meio que além de incentivo à leitura e escrita pode desenvolver no jovem mais do que um exercício de conhecimento e prática, mas também conhecer habilidades criativas e desenvolver-se como autor, pois as *fanfictions* embora sejam inspiradas e possuem muitas características das obras originais, são criações autorais.

Para Chartier (2001, p.85) “ler e escrever não separa apenas duas competências, mas distingue também duas habilidades léxicas”, a leitura da obra original desenvolve uma escrita singular. A partir do ponto de vista da leitura que fez, o autor de *fanfiction*, mesmo com as mesmas características dos personagens, às

vezes, físicas e psicológicas, o escritor consegue criar um novo texto de uma nova história. Nesse sentido, Vargas (2005), afirma:

Estudos acerca das práticas de letramento – compreendidas aqui como práticas que envolvem o uso da leitura e da escrita de forma competente num dado contexto sociocultural – empreendidas por jovens fora do contexto escolar são importantes para provocar reflexões a respeito da condução das práticas realizadas dentro daquele contexto. (VARGAS, 2005, p. 9)

Dessa forma, os jovens, a fim de divertirem-se nos meios digitais publicando seus textos criados a partir de livros conhecidos como clássicos, espontaneamente, aprendem e desenvolvem práticas que muitos recursos hoje nas escolas não podem mais ofertar, por exemplo, oficinas de leitura e atividades obrigatórias dos meios escolares, pois muitos desses adolescentes preferem ficar na *internet* a participar de dinâmicas presenciais nas instituições. “A questão dos gêneros literários no universo das *fictions* preserva elementos em comum com o modo pelo qual esses são compreendidos no universo escolar, mas também apresenta características próprias”. (Vargas, 2005, p. 23.)

A praticidade dos aparelhos eletrônicos trouxe para as novas gerações o acesso mais rápido à leitura. Se *Dom Casmurro*, por exemplo, só poderia ser lido por quem pudesse comprá-lo, hoje as mídias digitais contribuem muito para que todos tenham oportunidade de lê-lo, ainda que por uma tela de celular, *tablet*, *kindle* ou computador.

3. A integração entre os textos: a intertextualidade explica

Compreendemos como os diferentes leitores se relacionam com os textos dos quais realizam leitura. Dessa forma, as narrativas apresentam uma estória já conhecida, apesar de apresentarem novas informações. Isso acontece porque essas ficções são criações de fãs a partir de obras originais, apontamento já realizado antes, mas que é necessário ressaltar para apresentar a intertextualidade como recurso nesse tipo de escrita realizada pelos admiradores de Machado de Assis. Para Soares e Almeida (2020), esse processo consiste:

na produção e leitura de textos ficcionais interativos com base em outra obra, geralmente pertencente à cultura popular. Esse compartilhamento de histórias é realizado com objetivo de ampliar um determinado universo ficcional por meio da escrita e da leitura, em um movimento de recriação e

de releitura pautado pela intertextualidade (SOARES, ALMEIDA. Letra Capital, 2020.)

Nitrini (2008) explica que o resgate de um texto existente, sendo proposital ou não, é uma homenagem ao modelo, “subversão do cânon ou inspiração voluntária” (2008, p. 10). Por isso, é possível aprazar um quadro analítico, já que os textos estabelecem relação entre si, isto é, uma possibilidade de diálogos que a intertextualidade oferece.

Nesse contexto, compreendemos que o dialogismo existente entre os textos baseados nos tipos de relação textual citado anteriormente é o diálogo inerente à comunicação, posto que qualquer texto tem em si uma certa dependência de algo já escrito, essa afirmativa é confirmada por Bakhtin, quando explica sobre enunciados no texto:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem autossuficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro [...]. Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta.” (BAKHTIN, 2006, p. 278)

De acordo com o pensamento do autor, o movimento dialógico encontrado nos textos é pontuado por Nitrini (2008) na década de 60 como termos estruturais, psicológicos, prática textual e expressão textual. Esses termos, para a autora, visam “criar uma ciência no literário” (2008, p. 14). Na época, não se considerava contexto ou conteúdo, situação já desmistificada pela autora no mesmo livro, quando escreve sobre “o autor analisa, então, todas as modalidades possíveis do novo valor nesse contexto de reinserção” (2008, p. 34).

Dentro dessa perspectiva, há também a intertextualidade caracterizada de duas formas: explícita e implícita, e, de acordo com Matozzo (2008), essa designação ocorre quando um texto dialoga com outro, havendo ou não citação explícita, considerando produções escritas e orais, possibilitando a intertextualidade entre as formas, no que tange ao hibridismo, pois a relação está intrínseca à forma, ou seja, trabalham interdialogicamente com diferentes categorias.

Assim sendo, podemos afirmar que a associação da reescrita com a obra que a inspirou é uma relação de dependência, uma vez que a *fanfiction* é criada a partir de um texto inspiração. A narrativa fictícia pode ser um romance, suspense, terror, comédia e muitos outros gêneros criados até mesmo na *internet*, mas que por não serem objeto deste artigo não serão abordados. De acordo com Figueiredo (2011), ao

fazer menção a características de partes distintas para criar seu objeto de imitação, a responsabilidade ainda é do criador desse objeto, estabelecendo, assim, um vínculo com a obra-fonte e seu autor.

O objeto de imitação denominado *fanfiction*, ao qual Figueiredo (2011) faz referência, inspira-se em um texto original que é nomeado também de obra-fonte ou texto-fonte, termos utilizados nas pesquisas de autores que também estudam a temática deste trabalho. Para essa autora, o homem sempre cria a partir de observações de um outro objeto, pois, quando imita suas formas, o faz “por prazer em fazê-lo no processo de aprendizagem” (FIGUEIREDO, 2011, p. 24). Já Moisés (2004), ao explorar o percurso histórico da imitação na Literatura, cita a Arte Poética de Aristóteles para explicar que a mimese oriunda da escultura, música e dança, “refaz o caminho da natureza para representar uma obra através da arte” (2004, p. 292), sendo inerente à realidade do ser humano, e, portanto, presente também na Literatura.

Nesse sentido, para referir-se às *fanfictions*, há também designações como texto derivativo. Entretanto, para Derecho (2006), ao considerar as escritas de fãs criações artísticas, o uso da palavra *derivado* enfraquece a obra inspirada em outra pré-existente. A autora citada acredita que as *fanfics* são arquivos, e, por isso, devem ser cognominadas de literatura arcôntica. A esse respeito, Derecho esclarece:

A literatura arcôntica é uma literatura composta de textos que são de natureza arquivista e que são impelidos por um princípio arcôntico: essa tendência à ampliação que todos os arquivos possuem. [...] Assim, todos os textos que se baseiam em um texto previamente existente não são inferiores ao texto-fonte. [...] O texto arcôntico autoriza, ou mesmo convida, escritores e escritoras a se envolverem nele, a selecionarem itens específicos que achem úteis, a fazerem novos artefatos usando esses objetos encontrados e a depositarem o trabalho recém-produzido no arquivo do texto-fonte (DERECHO, 2006, Sessão 2,3).

Em outras palavras, as *fanfictions* não são somente escritas a partir de outro texto, mas também são textos autênticos, visto que criam novas características às histórias nas quais buscaram inspiração. Pelo fato de estarem inseridas na *internet* e fazerem parte de uma cultura, denominada de *participativa*, Derecho (2006) e outros autores destacam que a reescrita tem esse formato de objeto da comunidade, pois os internautas são convidados a opinar no texto escrito, participando, assim, do processo de criação, já que as sugestões poderão ser aceitas e o arquivo pode ser modificado.

Por vezes, para denominar a obra na qual o fã inspirou-se para escrever a *fanfiction*, utiliza-se o termo texto originário. Compreendemos que a criação da reescrita após a leitura do objeto de inspiração denominado original não desqualifica

a narrativa ficcional, pois a *fanfic* não é uma falsificação, mas a ressignificação de uma história para aquele fã, ou seja, nomeamos a fonte de original porque a partir dela outros textos foram criados. Arrojo (2013), quando trata sobre a origem, explica:

O texto, como signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. A imagem exemplar do texto “original” deixa de ser, portanto, a de uma sequência de vagões que contém uma carga determinável e totalmente resgatável. (ARROJO, 2013, p. 8)

Com isso, ao tratar sobre origem, Arrojo (2013) esclarece que o texto, ao ser denominado original, tem, portanto, uma conotação de escrita exemplar. Assim sendo, é passível de resgate para os escritores que se inspiram nele, por isso, também utilizamos os vocábulos obra-mãe para designar a fonte de leitura dos autores de *fanfictions*, a fim de associá-los à origem.

Ainda sobre trabalho derivativo, Heinz, pesquisadora sobre reescrita, com o trabalho *Fanfictions* e folhetins: a comunicação através das narrativas seriadas, quando cita Morán, afirma que essas narrativas recriadas eram “um trabalho derivativo”. Com isso, encontramos pesquisas que observaram uma possível criação de texto com característica de *fanfic* na obra de Virgílio²⁰, poeta romano do período clássico, pois esse, para escrever Eneida, inspirou-se na Odisseia, de Homero²¹, como afirma Morán:

Algunos sostienen que el poema épico de Virgilio, Eneida, fue el primer trabajo de fanfiction, ya que está basada en la Odisea, de Homero, o lo que apunta el artículo correspondiente en la versión inglesa de la Wikipedia: que para algunos podrían ser consideradas versiones tempranas de fanfictions los evangelios apócrifos, las ediciones no autorizadas de novelas, etc.; que puede verse en este moderno modo de literatura el equivalente actual a la tradición oral y que la tradición clásica, por el uso laso que frecuentemente da a los mitos antiguos, es un claro antecedente de las fanfics. (MORÁN, 2007, p. 39).

Diante do exposto, comprovamos que a reescrita não é algo novo, entretanto, a ocorrência dessa modalidade na *internet*, criou o fenômeno que conhecemos hoje como *fanfiction*. A partir de então, esses escritores inventam a sua própria versão de um livro, mudando ou acrescentando tramas que acreditam que poderiam estar nas suas criações. Para Vargas (2005), o fã que reescreve uma obra faz um

4 – Virgílio: Pablo Virgílio Maro, [Andes](#), 15 de outubro de 70 a.C.—[Brundísio](#), 21 de setembro de 19 a.C.) foi um [poeta romano](#) clássico, autor de três grandes obras da [literatura latina](#), as [Éclogas](#) (ou *Bucólicas*), as [Geórgicas](#), e a [Eneida](#).

²¹ – Homero: foi um [poeta épico](#) da [Grécia Antiga](#), ao qual tradicionalmente se atribui a autoria dos poemas épicos [Ilíada](#) e [Odisseia](#).

“preenchimento das lacunas, vai além no seu processo de interpretação e encoraja-se a registrar seu trabalho, fruto de suas especulações.” Observa-se que a reescrita tem a característica de aproximar leitor/escritor, na medida que esse refaz a leitura a cada novo texto criado, pois as *fanfics* de Dom Casmurro de Machado de Assis, encontradas com facilidade na *internet*, por exemplo, não são uma simples imitação da obra original, mas sim uma forma de estar em constante aproximação com o texto do autor estimado da Literatura Brasileira.

Dessa forma, a reescrita na *internet*, e nesse caso as *fanfictions* de Dom Casmurro, exemplificada aqui com a escolha da *fanfic* Capítulo CXLIX (Natssu) é a impressão do leitor sobre a obra. É notável a admiração e respeito ao texto original de Machado de Assis sobre Bentinho e Capitu, pois a reescrita preserva os traços principais das personagens e elementos característicos da narrativa.

2. Dom Casmurro: a obra originária

O livro mais conhecido de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, cuja primeira publicação data 1899, é denominado neste artigo como obra originária por dar origem as demais publicações a partir do texto do autor da Literatura Brasileira. A narrativa trata sobre a relação entre Bento Santiago e Capitolina, mais conhecidos como Bentinho e Capitu. O romance inicia-se apresentando Bento Santiago como homem de idade, contando ao leitor o motivo pelo qual é conhecido como Dom Casmurro. Explica que essa forma de o chamar é devido a uma situação que passou enquanto estava no trem. Um rapaz desejava ler seus versos, não obteve a total atenção de Bento, que, como estava cansado, cochilou enquanto ouvia a leitura. Por ficar insatisfeito com a atitude do senhor, o jovem começou a chamá-lo dessa maneira: “No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro” (ASSIS, 1899, p. 1)

Assim, inicia a narrativa de sua vida exibindo fatos desde a infância quando morava em um casarão e tinha como grande amiga Capitolina. Bentinho, como era chamado quando jovem, descobre que sua mãe quer torná-lo padre enviando-o ao seminário. Sendo aconselhada por José Dias, agregado da família, a afastar Bentinho da menina por quem mantinha grande amizade, D. Glória, mãe do futuro padre toma a esperada decisão, pois também havia feito uma promessa: “vou tratar de metê-lo no seminário quanto antes [...]. É promessa, há de cumprir-se” (ASSIS, 1899). Seguindo

a narrativa, conhecemos Capitolina no Capítulo XII, quando o narrador declara que ele a sua amiga se amam: “eu amava Capitu! Capitu amava-me!” (ASSIS, 1899, p. 12).

Por mais que o sonho de ficar juntos tenha sido concretizado, a relação dos protagonistas começou a ficar abalada quando os ciúmes de Bento foram aumentando, e a desconfiança de que seu filho poderia ser filho de Escobar fez com que esses pensamento o consumisse de tal forma, que a morte do amigo serviu somente de amparo para sua suspeita. Capitolina não aguentou a frieza do marido, ele mesmo concordou em separar-se quando ela assim propôs: “Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!” (ASSIS, 1899, p. 121,).

Após a separação, os anos se passaram e Capitu morre na Suíça onde morava com o filho, o qual só é revisto por Bentinho quando este volta ao Brasil. Ezequiel, filho do casal, é arqueólogo, com viagem agendada com amigos parte para fora do país e morre de febre tifoide em Jerusalém. Bento pouco se importa com a morte do filho e mesmo com as frases enviadas pelos amigos, as quais estampavam o túmulo, Casmurro mostrou que esperava pela morte de Ezequiel, seu filho, tanto quanto esperou pelo seu nascimento:

foi enterrado nas imediações de Jerusalém, onde os dois amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: “Tu eras perfeito nos teus caminhos”. Mandaram-me ambos os textos, grego e latino, o desenho da sepultura, a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo. (ASSIS, 1899, p. 127)

3. Capítulo CXLIX: a reescrita de um novo final

A *fanfiction* como reescrita de outras obras, busca reproduzir a mesma estória com acréscimos ou subtrações de fatos que, para o escritor, deveriam estar ou não na narrativa. Para isso, o autor da *fanfic* pode criativamente modificar o final dos personagens, como acontece no texto apresentado neste tópico.

Intitulado Capítulo CXLIX, a *fanfic* faz uma continuação da narrativa de Machado de Assis, ainda com a voz do mesmo narrador, mas explicando que o motivo de sua escrita é assumir a responsabilidade da morte de Capitu, pois a abandonou a solidão na Suíça. Mesmo lembrando de tudo que viveram juntos, o amor que sentia

por ela e a admiração pela beleza, o ciúme da mulher e do melhor amigo o fez cometer os piores atos que culminaram na morte da única mulher que amou na vida.

4. Similaridades e discrepâncias: *fanfiction* versus obra original

Discussões acerca da Literatura Comparada nos mostram que a disparidade desse estudo aguça a complexidade do tema, pois há, muitas vezes, dificuldade em se chegar a um consenso. Para investigar a ocorrência de textos escritos na *internet* inspirados nas obras machadianas, entende-se que as observações acerca da Literatura Comparada no Brasil não devem ser desassociadas dos estudos da Literatura Brasileira, sobre isso, Antônio Candido afirma:

A nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando a esses como ponto de reparo. (MELLO E SOUZA, 1988, p. 17)

Tânia Franco (2006) explica que a comparação, nos estudos, “é um meio, não um fim”, assim compreendemos que a analogia aos textos originais faz das *fanfictions* uma criação cujo estudo literário só é possível por meio da comparação.

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, p. 8)

Diante disso, a análise comparativa dos textos selecionados neste artigo leva em consideração as similaridades e discrepâncias entre a *fanfiction* Capítulo CXLIX de Natssu (2019) e o texto fonte *Dom Casmurro* de Machado de Assis (1899). Não há como tratar de reescrita sem mencionar influência, Sandra Nitrini (2010), quando aborda esse tema no seu ensaio sobre Literatura Comparada, topifica como influência, imitação e originalidade explicando o que a extensão de um texto pode causar em outro. Aponta, de acordo com suas pesquisas em Cionarescu (1964), que a influência “é o resultado artístico autônomo de uma relação de contato”.

Ambos os textos se relacionam, reescrita e obra fonte. *Dom Casmurro* é uma obra tão singular da Literatura Brasileira que produz discussões e propagações das suas personagens, ainda que em outros textos, até os dias atuais. Dessa forma, a autora da *fanfic* analisada neste estudo, não o faz diferente, reproduz elementos

primordiais do texto machadiano, como o amor de Bentinho por Capitu: “Não negarei o que senti por Capitu. Um sentimento fincado desde minha infância que José Dias viu dentro de mim” (NATSSU, 2019).

Entretanto, o reconhecimento do ciúme excessivo apresentado por Bento no texto de Natssu: “Os sonhos tornam-se pesadelos quando a culpa avassala meu peito. Você, Capitu, nunca fora a culpada”, não é mostrado no romance de Machado de Assis, o qual a personagem de Bentinho enquanto reflete sobre a peça de teatro que assistiu sozinho, cuja personagem de Desdêmora morre pelo ciúme de Otelo, ao final da encenação descobre a inocência a mulher. Bento afirma que com Capitolina é diferente, pois esta é culpada: “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?” (ASSIS, p. 119).

O autor de *fanfiction*, geralmente, acrescenta ao seu texto o que, para ele, deveria estar na obra original, ou pelo menos ser retratado, por exemplo, o ciúme, pois em excesso é prejudicial e pode provocar situações irreparáveis, como através da desconfiança o indivíduo com esse sentimento pode provocar a morte de outra pessoa ou dele próprio. Para o *ficwriter*, escritor de *fanfic*, não é uma forma de concertar o texto-fonte, mas participar, como leitor, de forma ativa no texto, reproduzindo-o com a sua visão sobre a estória, como afirma Vargas:

A intenção desses autores claramente não é a de desafiar a autoria do original, mas sim a de buscar um meio para o exercício de sua própria autoria [...] no sentido do envolvimento com a leitura e a escrita – onde suas habilidades possam ser apreciadas, desafiadas e desenvolvidas. (VARGAS, 2005, p. 69)

A narrativa machadiana da obra analisada aqui, relata o romance a partir do ponto de vista de Bento, conhecido posteriormente como Dom Casmurro, por isso o nome da obra. A fim de mostrar sua versão da estória, Casmurro reflete sobre seu atual momento na vida, entrelaçando acontecimentos do passado enquanto jovem Bentinho e presente como Dom Casmurro. Nesse contexto, explica: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui” (ASSIS, 1899, p. 2). Semelhantemente ocorre na reescrita de Natssu (2019), visto que, também com o mesmo narrador, ele reflete sobre a vida e decide escrever sobre seus pensamentos acerca do romance vivido:

Estou a escrever isto para desencargo de consciência, mas devo lembrar-me de não incluir estas folhas moribundas em meu manuscrito. São apenas devaneios de uma mente cansada de ocultar. Todavia, não duvido que alguém acabe por ler. E saiba que isto não me importa mais. Depois de passar tanto tempo tentando entender o que se passava comigo, resolvi apenas aceitar minha confusão.

Observa-se que o leitor, embora jovem, usa da mesma linguagem culta presente no texto de Machado para dar veracidade à personagem a qual faz referência. A importância do leitor neste artigo apesar de não muito abordado, é necessário pontuar, pois sem ele não haveria a reescrita. Para Moisés (2009) “uma obra ainda está viva quando tem leitores”. Essa assertiva é percebida a cada frase lida na *fanfic* de Natssu, que não desvirtua os elementos primordiais da obra fonte, a exemplo, quando Bentinho descreve os momentos que passa na companhia de Capitu:

Entre as memórias caóticas que lhe envolvem, a nitidez do momento em que me abraçara pela primeira vez é fortíssima juntamente com o toque de seus dedos fugidios em meu rosto. (NATSSU, 2019)

Semelhantemente, em *Dom Casmurro*, Machado de Assis usa seu narrador Bento para descrever as ocasiões em companhia de Capitu: “chamei algumas palavras cá de dentro, e elas acudiram de pronto, mas de atropelo, e enchera-me a boca sem poder sair nenhuma. O beijo de Capitu fechava-me os lábios” (ASSIS, 1899, p. 34).

A comparação entre ambos os textos – obra original e reescrita do fã -, traz a verificação de que características primordiais do livro *Dom Casmurro* (ASSIS, 1899), são mantidas, entre elas, destacamos desde o nome das personagens principais, já mencionadas, como Escobar, amigo de Bentinho e José Dias, agregado da família de Bento. Assim também características físicas e psicológicas do casal, por exemplo, ao retratar Capitu o autor da *fanfic* enfatiza os atributos de sua amada, que também são descritos no texto-fonte “minha vizinha e a primeira amiga que carregava os olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (NATSSU, 2020). No texto fonte observa-se:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada.” Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. (ASSIS, 1899, p. 32)

Em vista disso, nota-se a liberdade que o escritor de *fanfiction* tem ao reescrever uma parte ou obra literária, não interfere no cânone, e faz com que o fã escritor perceba-se também um autor, um dos motivos pelos quais possa lhe ocorrer

a ousadia de participar do texto o qual lê, está atrelado ao fato de “toda história da leitura supõe, em princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor” Chartier (1999).

Portanto, é notável que os textos analisados neste artigo conversam entre si, ou seja, tanto a obra originária *Dom Casmurro* de Machado de Assis (1899), quanto a reescrita Capítulo CXLIX de Natssu (2019) possuem elementos que ao ler-se a *fanfiction*, por exemplo, percebe-se claramente a influência da Literatura Brasileira no texto de um fã. Dessa forma, Nitrini (2008) explica que o resgate de um texto existente, sendo proposital ou não, é uma homenagem ao modelo, “subversão do cânon ou inspiração voluntária” (2008, p. 10). Por isso, é possível aprazar um quadro analítico, já que os textos estabelecem relação entre si.

5. Considerações Finais

As reescritas são consideradas uma continuação de um texto preexistente. A *fanfiction*, neste trabalho, foi comparada à obra original para mostrar, também, que é uma homenagem ao escritor da Literatura Brasileira e ao seu texto. Machado de Assis possui muitas réplicas de *Dom Casmurro* na *internet*, o Capítulo CXLIX, foi uma das quais observou-se com mais detalhe os traços das personagens e fatos da narrativa que se assemelham entre si.

A intenção em reconstituir parte da narrativa da obra machadiana, faz do escritor de *fanfic* autor da mesma estória, mas não da mesma obra, pois ele a imita e a reproduz, sempre com objetivo de aproximar-se dela cada vez mais, por ser um fã. Nesse contexto, a reescrita apresenta fatos que nem sempre estão no texto-fonte, mas que são interessantes, visto que mostram a visão do leitor sobre o texto lido.

Observou-se que as características físicas e psicológicas mais conhecidos pelos leitores da obra de Machado de Assis, foram mantidas na *fanfiction*. Assim como a expressão dos sentimentos dos protagonistas e demais personagens que também aparecem no texto-fonte. Notou-se ainda que a escrita e o tipo de linguagem de um autor do século XIX foi recriada pelo fã de *Dom Casmurro*.

Em vista disso, analisar à luz das leituras de Sandra Nitrini e Tânia Carvalhal, assim como outros estudiosos da área da Literatura Comparada e Intertextualidade revelou os aspectos que se diferenciam e se assemelham entre os textos. Esses teóricos mostram a possibilidade de equiparação nas narrativas sem suprimir partes

dos textos, mas usando fragmentos e apresentando como a intertextualidade, por exemplo, está presente nas histórias e é percebida durante a leitura.

6. Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda. São Paulo, SP, 2006.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1999.

HEINZ, Natasha Wolwacz. **FANFICTIONS E FOLHETINS: a comunicação através das narrativas seriadas**. Porto Alegre, RS, 2014.

_____. Histórias Publicadas. **Nyah!Fanfiction**. Estados Unidos, 1998 Disponível em: <<https://www.fanfiction.net>>. Acesso em: 20 de ago. 2019.

SANTAELLA, Lúcia. Navegando no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Trad. Alexandria, S. São Paulo:Ed. Aleph, 2006.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Trad. COSTA, C.I. C. São Paulo: Editora 34, 2010.

MATOZZO, A.A, **Do hibridismo ao intergêneros: uma análise da forma e do propósito comunicativo**. In: Luminaria, Vol. 1, no. 9, 2008.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Editora Parábola, 2005.

MELLO E SOUZA, A. C. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. São Paulo: EDUSP, 1975.

MELLO E SOUZA, A. C. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

MELLO E SOUZA, A. C. Iniciação à literatura brasileira. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte.

MORÁN, C.R. Li(nk)teratura de kiosko cibernético: *Fanfictions* en la red. **Narrativa Digital**, v.12, n. 23, 2007.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PEREZ, L. C. A. **Intertextualidade**, 2020. Disponível em <https://www.portugues.com.br/intertextualidade>. Acesso em: 15. jan. 2021.

PERRONE-MOISÉS, L. **Atlas Literaturas – Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. Companhia das Letras, 2009.

REIS, F. S. F. ***Fanfictions* na internet - Um clique na construção do leitor-autor**. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SOARES N.; ALMEIDA, S. V. **Percursos semióticos e discursivos em gêneros textuais contemporâneos** Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

VARGAS, M. L.B. **Do fã consumidor ao fã ao fã navegador-autor: o fenômeno *fanfiction***. 2005. 209 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2005.

Capítulo 5
**DIÁSPORA E PÓS-
COLONIALISMO EM
ADEUS, HAITI DE EDWIDGE
DANTICAT: OPRESSÃO,
MIGRAÇÃO E MEMÓRIA**

Viviane Silva de Oliveira Nolascio
Eliane Ricarte Rodrigues

DIÁSPORA E PÓS-COLONIALISMO EM ADEUS, HAITI DE EDWIDGE DANTICAT: OPRESSÃO, MIGRAÇÃO E MEMÓRIA

Viviane Silva de Oliveira Nolascio

Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR); pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Futura; pós-graduada em Educação Inclusiva pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL); graduada em Letras Português Inglês e Respectivas Literaturas Faculdades Integradas de Ariquemes (FIAR); graduada em Educação Física pela Faculdade Norte do Paraná (UNOPAR); professora da educação básica do estado de Rondônia. profvivianeoliveira@hotmail.com

Eliane Ricarte Rodrigues

Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), pós-graduada em Didática do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal (FACIMED), graduada em Letras pela Universidades Integradas de Cacoal (UNESC), professora da educação básica do estado de Rondônia. elianericarte50@gmail.com

Resumo: O fluxo migratório haitiano vem se destacando há décadas, tendo se intensificado e amplamente noticiado pelas mídias televisivas e digitais a partir do ano de 2010, quando um terremoto de alta magnitude abalou o Haiti, atingindo principalmente a capital, Porto Príncipe, fato que despertou o interesse de pesquisadores em estudar questões relacionadas ao Haiti. Dessa forma, o presente estudo parte de uma investigação da presença da diáspora e pós-colonialismo na obra *Adeus, Haiti* (2010) de Edwidge Danticat, escritora haitiana, que narra a história de sua família fazendo uma analogia com a história do seu país. A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica de cunho qualitativa, que foi dividida em três partes. A primeira discorre sobre algumas considerações relevantes acerca da história do Haiti, tendo como aporte teórico os estudos de Louidor (2003), bem como apresenta um breve resumo da obra analisada. A segunda versa sobre os conceitos de diáspora e pós-colonialismo. Para tal conceituação foram adotadas as reflexões de Stuart Hall (2003) e Homi Bhabha (1998). Por fim, na terceira parte, é realizado um diálogo entre a diáspora e o pós-colonialismo na obra *Adeus, Haiti*, sendo utilizados trechos da obra de Danticat (2010) para exemplificar de que forma tais conceitos se manifestam na narrativa. Os estudos realizados demonstram que a diáspora é um processo ininterrupto,

onde o sujeito diaspórico depara-se em contato com duas identidades, a de origem e a adquirida no país receptor. Apesar disso, Adeus, Haiti revela, também, que mesmo diante do deslocamento geográfico, social e cultural o ser diáspora não se desfaz de sua identidade de origem, neste caso, a haitiana. A pesquisa permitiu apontar, ainda, que a migração forçada devido os problemas políticos e sociais descritos na obra, possibilita a percepção de resquícios da colonização, temática abordada constantemente pela teoria pós-colonial.

Palavras-chave: Adeus, Haiti, Diáspora, Pós-Colonialismo

Abstract: The Haitian migratory flow has been standing out for decades, having intensified and widely reported by television and digital media from the year 2010, when a high magnitude earthquake shook Haiti, affecting mainly the capital, Port-au-Prince, a fact that aroused the interest of researchers in studying issues related to Haiti. this study Begins from an investigation of the presence of diaspora and post-colonialism in the work Adeus, Haiti (2010) by Edwidge Danticat, a Haitian writer, who tells the story of her family making an analogy with the history of her country. The methodology adopted was a qualitative bibliographic research, which was divided into three parts. The first discusses some relevant considerations about the history of Haiti, having as theoretical support the studies of Louidor (2003), as well as presents a brief summary of the analyzed work. The second deals with the concepts of diaspora and post-colonialism. For such a conceptualization, the reflections of Stuart Hall (2003) and Homi Bhabha (1998) were adopted. Finally, in the third part, a dialogue between the diaspora and post-colonialism is carried out in the work Adeus, Haiti, using excerpts from the work of Danticat (2010) to exemplify how such concepts are manifested in the narrative. The studies carried out demonstrate that the diaspora is an uninterrupted process, where the diasporic subject is faced with two identities, the one of origin and the one acquired in the receiving country. Despite this, Adeus Haiti also reveals that even in the face of geographic, social and cultural displacement, being a diaspora does not shed its original identity, in this case, the Haitian one. The research also allowed to point out that forced migration due to the political and social problems described in the work, enables the perception of remnants of colonization, a theme constantly addressed by post-colonial theory.

Keywords: Farewell, Haiti, Diaspora, Postcolonialism.

INTRODUÇÃO

A literatura haitiana desde sempre esteve relacionada com a história do Haiti. Sendo assim, escritores haitianos buscam em suas narrativas desenvolverem temáticas referentes à opressão política, confrontos armados, questões étnico-raciais e imigração, demonstrando a difícil trajetória do povo haitiano que em muitos casos provocou a migração forçada para outros países em busca de novas oportunidades de sobrevivência.

Stuart Hall (2003) assegura que ao migrar o sujeito migrante encontra-se em um lugar novo, onde o sentimento de pertencimento (ou não) do país migrado ecoa de forma paradoxal. Hall afirma que a diáspora não significa apenas o deslocamento social, geográfico e cultural. O autor dialoga com Bhabha (2003) quando descrevem a diáspora como um processo inacabado e indefinido.

Este estudo visa identificar na obra *Adeus, Haiti* de Edwidge Danticat, escritora haitiana, características da diáspora e do pós-colonialismo. A obra apresenta a história de uma família separada pela migração entre Haiti e Estados Unidos. A autora dialoga com o passado e o presente durante toda a narrativa estabelecendo uma ponte entre Bel Air, no Haiti, onde passou sua infância e a periferia em Nova York, para onde migrou aos 11 anos.

A metodologia adotada para a pesquisa é baseada na perspectiva qualitativa, através de um levantamento bibliográfico utilizando para o estudo autores renomados que tratam da temática em questão. A pesquisa tem como referência a dissertação de mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, denominada “Diáspora, pós-colonialismo e memória em *Adeus, Haiti* de Edwidge Danticat”, de autoria de Marco Rodrigues Silva.

A investigação está dividida em três partes. A primeira discorre sobre a história do Haiti, desde seu descobrimento ao devastador terremoto do ano de 2010. Também na primeira parte será apresentado o resumo da obra *Adeus, Haiti*, de Edwidge Danticat. A segunda parte apresenta conceitos de diáspora e pós-colonialismo e a terceira parte elenca como os conceitos de diáspora e pós-colonialismo são identificados na obra supracitada.

Haiti: breves considerações

A história do povo haitiano tem início quando em 1492 Cristóvão Colombo chegou à ilha que era ocupada pelos índios tainos e arawakos. Os espanhóis batizaram a terra de Ilha Hispaniola, logo descobriram que a terra era rica em minérios e começaram o doloroso processo de colonização.

Passam a administrar a ilha recém descoberta, e além de explorá-la impõem a catequização. Os índios que lá habitavam foram praticamente dizimados, ora por combates violentos com os espanhóis, ora por doenças como a rubéola e a varíola.

O colonizador começa a impor suas doutrinas de forma brutal. Aquele que resistisse à colonização era executado. Louidor discorre como os espanhóis procediam:

Os espanhóis começam a caçar índios arawakos; muitos deles são enforcados e queimados, e muitos outros começam a matar seus filhos para livrá-los dos espanhóis. Em dois anos, a metade da população de Hispaniola, calculada em 250.000 habitantes, morreu assassinada, mutilada ou suicidada. Quando se viu que não restava mais ouro, os índios foram tomados como escravos para trabalharem em grandes fazendas chamadas “encomendas”. (LOUIDOR, 2013, p.13)

Assim, a colonização representava para o colonizador “progresso”, já para o colonizado representou a atrocidade humana da forma mais brutal, uma vez que a população indígena era vista como um povo sem cultura, sem língua e sem costumes.

Tempos depois, após o genocídio dos tinos, os espanhóis passam a escravizar os negros africanos. Estes por algum tempo conviveram com os índios herdando parte da sua cultura e linguagem. Os negros herdaram também o sofrimento dos índios uma vez que nos próximos séculos eles foram as maiores vítimas da Ilha Hispaniola.

Em 1697, foi assinado o tratado de Ryswick, envolvendo a França e a Espanha. Com a assinatura do referido documento a ilha foi dividida em duas partes. A França passou a governar a parte ocidental da ilha e a batizou com o nome de ilha Saint-Domingue. Os franceses começam a cultivar o açúcar e o café de forma extrema. Com o extermínio quase total dos indígenas, milhares de africanos foram levados para intensificar a produção e exportação dos produtos.

Assim como na Espanha, os escravos foram maltratados e castigados. Louidor relata que:

Os escravos negros foram muito maltratados; mal nutridos, mal vestidos e mal dormidos; qualquer manifestação de rebelião era passível de mutilação corporal ou morte. De fato, em 1788, só restaram em Saint-Domingue cerca de 500.000 escravos negros, dos quais 60% tinham nascido na África. Centenas de milhares de escravos negros morreram também por causa dos trabalhos forçados nas plantações de cana-de-açúcar, índigo, algodão, café e cacau. (LOUIDOR, 2013, p.17)

Nessa época, a França era o país que mais produzia açúcar e vendia café, exigindo para tal um número altíssimo de mão de obra escrava. Estima-se que a ilha era povoada por cerca de 500 mil escravos, enquanto a população livre somava aproximadamente 35 mil pessoas, formada por filhos de senhores de escravos com as concubinas negras.

Em 1791, os escravos percebendo que estavam em maioria, provocaram uma rebelião liderados por Toussaint L' Overture e o religioso Dutty Boukman, incentivando os escravos a acabarem com os colonizadores. Louidor (2013) afirma que os escravos passam a utilizar sua cultura como aliada:

A rebelião dos negros escravos de Saint-Dominique não tardaria a acontecer. Começou com a resistência dos cimarrones negros, com destaque para o manco Mackandal, que utilizava seus conhecimentos das ervas, dos cogumelos e das folhas para fabricar venenos e, à noite, assaltava as plantações, envenenava as fonte de água, as árvores frutíferas, e os campos onde pastava o gado, e incendiava os canaviais e cafezais. (LOUIDOR, 2013, p.17)

Com a revolta dos escravos, os negros se tornaram ainda mais opressivos. Em 1801, Napoleão Bonaparte enviou uma frota com 25 mil homens para a ilha de Saint-Domingue, iniciando assim, uma guerra pela independência. A batalha foi vencida pelos escravos e Toussaint L' Overture, que falava crioulo e francês, línguas oficiais da ilha, tornou-se o primeiro governador da Ilha em 1.801. No entanto, foi preso sete meses depois, em 1802, por uma expedição francesa que objetivava reconquistar a ilha, e morreu no cárcere em 1803.

A morte de Overture não intimidou os escravos. Em 1804, Jean Jacques Dessalines deu continuidade ao movimento de resistência e os franceses foram expulsos. No dia 1º de janeiro de 1804, o país conquistou sua independência e passou a se chamar Haiti, tornando-se a primeira República Negra das Américas e o primeiro país latino-americano a declarar-se independente.

Em 1806, Dessalines foi assassinado e a elite composta por mulatos assumiu o poder, fragmentando a administração do Haiti. O norte do país ficou sob o domínio de Henri Christophe e o sul por Alexandre Pétion.

Depois da conquista da independência o Haiti por quase um século ficou isolado de seus países vizinhos, um dos motivos é que os países que mantinham relações com o Haiti ficaram receosos e cortaram relações comerciais com os

haitianos. A França e a Inglaterra se uniram e bloquearam toda e qualquer tipo de relação comercial com o país, pressionando o Haiti a pagar uma indenização à França para compensar os gastos com terras e escravos. A indenização foi paga em 1824, deixando o país em uma grave crise econômica.

Outro fator determinante para a ruína haitiana foram os governadores ditadores que governaram o país por quase um século. O período mais conturbado da história política do Haiti, teve início na década de 1950 quando o médico François Duvalier conhecido como “Papa Doc”, chegou ao poder. Ele governou o Haiti por 15 anos, e se tornou um ditador sanguinário. Seu governo contava com uma milícia conhecida como Tonton Macoutes que matavam os adversários políticos, praticavam extorsão contra empresários, torturavam e violentavam.

Com o autoritarismo com que governou o Haiti, Duvalier nunca foi enfrentado, deixando o poder apenas com sua morte em 1971. O governo então foi assumido pelo seu filho Jean-Claude, o Baby Doc, na época com apenas 19 anos. Baby Doc teve um governo mais ameno, comparado ao de seu pai, tendo governado o país também por 15 anos. Uma grave crise econômica fez com que ele fugisse e se exilasse em 1986.

Com o término do regime ditatorial que durou 30 anos, o religioso Jean Butrand Aristide foi eleito governador do Haiti com 67% dos votos em 1990, assumindo o poder em 1991. Contudo, sete meses depois, Aristide foi deposto do poder por um novo golpe militar e a ditadura novamente assolou o povo haitiano. Em 1994, Aristide volta a governar o Haiti, é reeleito em 2000. Entretanto, os problemas no país persistiram, seu segundo mandato foi marcado por instabilidade econômica e violência, provocando uma série de manifestações armadas, exigindo a saída do presidente. Em 2004, Aristide foi deposto pela segunda vez e fuge para a África em busca de exílio.

Trava-se então uma verdadeira onda de violência entre as gangues de bairros e a polícia haitiana, provocando um verdadeiro caos no país, fato que levou o Conselho de Segurança da ONU (Organização das Nações Unidas) a criar através da Resolução 1542 de 30 de abril de 2004 a Minustah - uma missão de estabilização do Haiti - liderada por um general brasileiro e com apoio de outros países.

Inicialmente, a missão era promover a reconstrução e levar ajuda humanitária. As tropas também buscavam reestabelecer a segurança e proteger os direitos humanos. No período de 2004 a 2007, a Minustah esteve constantemente nas favelas mais violentas do país: Bel Air, Cité Militaire e Cité Soleil, com a finalidade de expulsar as gangues dos bairros, provocando diversos confrontos e mortes.

Nesse período da história haitiana a ordem começava a se reestabelecer e a esperança a reaparecer. Todavia, uma nova tragédia atinge o país. Em 12 de janeiro de 2010, ocorre o abalo sísmico de 7.3 na escala Richter. O terremoto devastou o Haiti, atingindo principalmente a capital Porto Príncipe, destruindo prédios públicos, moradias, estradas e plantações. No relato de Omar Ribeiro Thomaz (2010), depois do processo de busca e salvamento, estima-se 250 mil mortos e um milhão de desabrigados após a catástrofe que deixou o Haiti em uma crise humanitária sem precedentes.

Logo após o terremoto, um surto de cólera matou mais de 4,5 mil haitianos e contaminou 181 mil. A investigação da ONU apontou que houve uma contaminação fecal do rio onde se instalava as tropas do Nepal, que integravam a Minustah.

Antes mesmo que o país se recuperasse do terremoto de 2010, o Haiti foi atingido novamente por uma catástrofe natural. O furacão Matthew atingiu o país com ventos de 230 km/h, destruindo casas e desabrigando mais de um milhão de pessoas, muitos ainda viviam em barracos desde a passagem do terremoto em 2010, e deixou mais de mil mortos.

Em 2016, época de eleição para presidente do Haiti, o país enfrentou uma nova turbulência entre grupos políticos, fazendo com que Jocelerme Privert fosse nomeado como presidente interino em fevereiro de 2016.

Em fevereiro de 2017, o empresário Jovenil Moise, de apenas 48 anos, tomou posse como presidente do Haiti, cargo que ocupará até 2021. Moise se transformou no 58º presidente do país. Em 2017, o Conselho de Segurança das Nações Unidas aprovou encerrar a Minustah, a missão de paz que durou 13 anos, substituindo-a por uma operação policial menor.

Adeus, Haiti

O livro Adeus, Haiti, da escritora haitiana Edwidge Danticat foi traduzido para o Brasil em 2008. A narrativa descreve a experiência da dor e da lembrança de uma família de imigrantes haitianos que vivem nos Estados Unidos. A narradora lembra-se de momentos quando vivia no Haiti, sua terra natal, mudando mais tarde para os Estados Unidos quando adolescente. Quando adulta depara-se com a eminente doença de seu pai, a separação e o sofrimento de parte da sua família, que residia

ainda no Haiti e a espera de uma filha. A versão utilizada para este estudo é do ano de 2010, traduzida por Geraldo Galvão Ferraz.

A narrativa começa quando Edwidge, situada no ano de 2004 e residente em Miami viaja até Nova York para acompanhar o pai em uma consulta com o doutor Padman. Fica decepcionada quando o médico revela que seu pai tem pouco tempo de vida. Sofre ao vê-lo debilitado e nessa turbulência descobre que estava grávida. No entanto, não conta de imediato a seus familiares, mas somente a seu esposo. Em uma reunião de família todos ficam atônitos quando o pai diz que precisavam decidir como as coisas ficariam quando ele se fosse. Então, Bob, irmão de Edwidge, pergunta para o pai se ele havia aproveitado a vida, e ele responde que sim.

A narradora então passa a se lembrar dos oito anos que viveu no Haiti com seu irmão Bob, na casa do tio Joseph, irmão de seu pai, depois que os pais se mudaram para os Estados Unidos. Depois de lembrar-se dos tempos de infância, Danticat cita o fato de seu pai ter ligado para Joseph para pedir que ele se mudasse do bairro Bel Air, devido os conflitos entre as gangues dos bairros e a polícia haitiana, tornando o lugar bastante perigoso.

Na sequência discorre sobre a história de Dantica Joseph, irmão mais velho do pai da narradora. Brevemente fala sobre quando Joseph conheceu sua esposa Tante Denise, sua relação com os políticos haitianos, a fundação da igreja onde ele se tornou pastor e a descoberta de um câncer que o deixou mudo quando passou por uma laringotomia nos Estados Unidos.

Voltando ao presente, situa-se no caminho para o aeroporto, quando voltava para Miami, conta a seus pais que estava grávida. Neste instante, novamente remete a memória e fala sobre a vida do pai, quando este ainda residia no Haiti e trabalhava em uma loja que vendia sapatos. Nesta época, o governo de Duvalier havia criado os Tonton Macoutes, milícia formada por homens e mulheres que eram temidos pelas atrocidades que cometiam e faziam o que queriam na cidade. A narradora cita um episódio na loja de sapatos onde o pai trabalhava. O pai então consegue um visto para os Estados Unidos, dois anos depois a mãe também viaja deixando Edwidge e Bob com Joseph.

Personagem que também ganha destaque na narrativa é Marie Micheline, filha adotiva de Joseph e Tante Denise. Aos 22 anos engravida e o pai da criança não assume o filho. Um homem misterioso casa com Marie e assume a filha dela. No entanto, mais tarde descobrem que ele era um Macoute e a aprisionou e maltratou

durante muito tempo, até que Joseph a liberta de um cativo e a leva de volta para casa.

Em 1976, quando Edwidge tinha 7 anos, os pais retornam ao Haiti, já com Kelly e Karl, irmãos mais novos da narradora, nascidos nos Estados Unidos. O motivo seria a busca de documentos para garantirem a permanência no país de migração, já que tinham tido dois filhos americanos, porém não levam Edwighe e Bob, estes só foram ao encontro dos pais nos Estados Unidos em 1980. Entre um emprego e outro o pai de Danticat luta para sustentar a família.

Em 1983, Joseph vai a Nova York fazer uma consulta depois de fazer laringotomia, e acaba recuperando a sua voz através de uma laringe artificial, o que o deixa radiante de felicidade. Ao retornar ao Haiti, vendeu a casa em Bel Air e construiu um apartamento, uma escola, uma clínica e a igreja que passou a congregar. Marie Micheline volta a aparecer na narrativa, agora aos 37 anos e com mais três filhos, cujos os pais também não quiseram assumir. Marie era quem dirigia a clínica de Joseph. Contudo, em 1989 durante uma luta entre facções próxima à clínica, Marie morre de infarto. Tante Denise, no entanto, disse que Marie havia morrido de medo, medo da violência.

A sequência da narrativa se dá com a narradora apresentando como se deu o governo do religioso Aristide. É nesse momento, em 1994, que a narradora volta ao Haiti pela primeira vez, com 25 anos de idade. O motivo do retorno foi para fazer uma visita à tia Tante Denise que estava muito debilitada. No ano de 2003, aos 81 anos, Tante Denise morre vítima de um derrame fulminante. Edwidge e o pai viajam ao Haiti para o enterro. Durante o enterro houveram tiros que foram disparados pelo guarda do cemitério para se defender dos ataques de uma gangue do bairro vizinho.

Em 2004, o pai da narradora é internado pela primeira vez depois do diagnóstico da doença. Joseph viaja aos Estados Unidos para visitá-lo, mas logo retorna para o Haiti. Edwidge passa a narrar a vida do pai em casa, que resumia basicamente em assistir o noticiário sobre o Haiti e o período conturbado de conflitos entre a polícia haitiana, as gangues dos bairros e a criação da Minustah – missão de estabilização do Haiti. Em meio aos conflitos, Joseph foi jurado de morte pelas gangues por acreditarem que ele havia facilitado os ataques da polícia e dos soldados da ONU em troca de dinheiro.

Com o fato, Joseph é obrigado a deixar o Haiti. No fim de 2004, juntamente com seu filho Maxo viajam para os Estados Unidos, entretanto acabam presos pela

Alfândega e Proteção à Fronteira americana, por acreditarem que os mesmos queriam entrar de forma ilegal no país. Em krome, prisão para qual foram levados, Joseph passa mal e morre dois dias depois, de pancreatite aguda. Seu corpo não pôde ser enterrado no Haiti porque as gangues dos bairros queriam decapitá-lo.

Finalizando a história, Danticat relata o momento que sua filha nasce, e recebeu o nome de Mira, apelido de seu pai. Seu pai teve tempo de conhecer a neta, porém morre pouco tempo depois, vítima da doença que o afetou – fibrose pulmonar. Edwidge então diz acreditar que seu pai e seu tio Joseph estavam em algum lugar de paz onde um seria o acalento do outro.

Conceituando diáspora e pós colonialismo

Neste momento, atemo-nos a definir os conceitos de diáspora e pós-colonialismo, para identificar, mais adiante, a presença de ambos na obra *Adeus, Haiti*.

De acordo com o dicionário Online de Português (2021) a diáspora é entendida como “Separação de um povo ou de muitas pessoas, por diversos lugares, geralmente causada por perseguição política, religiosa, ética ou por preconceito”. Para John Durham Peters (1999, p.18), a diáspora é “conceito disperso”. Hall por sua vez cita “heterogêneo e disperso” (1997, p. 312). Na visão de Dufoix a “diáspora é, atualmente, um termo tão instável que não é raro observar uma quantidade de alterações semânticas em um único texto, às vezes em um mesmo parágrafo”. (DUFOIX, 2003, p. 54). Logo, não se pode tratar de diáspora como um conceito estável, certo e definido.

Para o teórico Martin Baumann (1995), é possível compreender a diáspora em três formas: processo de dispersão e consequências, a comunidade vivendo fora da terra de origem e ao lugar, o espaço geográfico ocupado por este grupo.

Stuart Hall (2003), enriquece o estudo sobre diáspora quando relata:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. E impermeável! a algo tão "mundano", secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que

causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. Essa interpretação potente do conceito de diáspora e a mais familiar entre os povos do Caribe. (HALL, 2003, p. 28)

Para o autor, o problema da diáspora advém da colonização, que com o domínio e a opressão contra determinado grupo, influencia na dispersão de diversos grupos sociais para os grandes centros sociais. Com isso, o sujeito diaspórico perde o sentimento de pertencimento de sua terra natal, não porque a experiência na metrópole tenha sido vantajosa, mas porque a visão do colonizador se faz presente quando obriga o sujeito diaspórico a aprender um novo idioma, trabalhar em funções desvalorizadas, e o contato e aceitação da cultura do país receptor.

Logo, a partir daí, é possível mencionar a impressão de uma identidade “múltipla”, esta que é construída através das experiências advindas da relação entre o lugar de nascimento e o destino da imigração.

O ser diáspora é caracterizado por essa multiplicidade, o que não quer dizer que este esteja rejeitando o seu passado e sua identidade de origem, mas pelas experiências e vivências adquiridas no ambiente ao qual migrou.

Após definir o termo diáspora, passamos a contextualizar o pós-colonialismo. O mesmo tem sua origem atrelada ao processo de colonização. Processo que foi iniciado por volta do século XV, quando a Europa se propôs a navegar mar a fora com o objetivo de propagar a fé católica para as nações que consideravam não colonizadas.

As viagens levaram os europeus ao encontro dos indígenas, estes foram obrigados a abandonar sua cultura, identidade e religião. A opressão fez com que os índios se revoltassem contra os colonizadores e rebelaram-se. No entanto, os conflitos entre colonizados e colonizadores resultaram mais tarde na dizimação da população indígena.

Com isso, fez-se necessário adotar outro tipo de mão-de-obra, fazendo com que os europeus passassem a usar os escravos. Depois de séculos sendo escravizados, os escravos provocaram uma grande rebelião e tomaram o poder. Contudo, os efeitos desses violentos conflitos fizeram com que diversos povos fossem exterminados, e atualmente ainda é possível identificar resquícios deste período doloroso da história.

O termo pós-colonialismo surge por volta da década de 70. Entretanto, em 1950, Aimé Césaire e Frantz Fanon já buscavam introduzir o pós-colonialismo em seus estudos, quando buscavam subverter o sistema colonial imposto aos colonizados.

Desse modo, o pós-colonialismo é a crítica ao colonialismo e a desconstrução do seu discurso. Nessa abordagem, os estudos pós-coloniais analisam as relações de dominação de uma nação sobre a outra. Homi Bhabha (2012) diz que precisamos do pós-colonialismo para nos mostrar a experiência completa da descolonização.

Outra contribuição de Bhabha encontra-se em sua obra - O local da cultura (1998) – para ele as principais perspectivas do conceito colonial são:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das 'minorias' dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma 'normalidade' hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das 'racionalizações' da modernidade. Para adaptar Jurgen Habermas ao nosso propósito, podemos também argumentar que o projeto pós-colonial, no nível teórico mais geral, procura explorar aquelas patologias sociais – 'perda de sentido, condições de anomia' – que já não simplesmente 'se aglutinam à volta do antagonismo de classe, [mas sim] fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas'. (BHABHA, 1998, p. 239).

O pós-colonialismo objetiva questionar e analisar as culturas do colonialismo buscando ressignificar a maneira que o outro é visto no processo de pós-colonização. A teoria pós-colonial baseia-se na formação de um povo descolonizado que visa libertar-se dos efeitos da colonização. Ganhando assim, visibilidade com estudos sobre opressão de classes, subalternidade, estudos de gênero e hibridismo.

Diáspora e pós colonialismo em Adeus, Haiti

A obra Adeus, Haiti é uma representação do passado dos haitianos. Danticat, através da narração autobiográfica e a revelação dos fatos históricos sobre o Haiti,

deixa evidente a ligação entre memória e história. O processo diaspórico não é diferente, pois demonstra os problemas relacionados à imigração e aos transtornos provocados pelo deslocamento social.

O processo migratório no Haiti se tornou uma prática comum, para tal, diversos fatores contribuíram para que a migração haitiana se fortalecesse, como: doloroso processo político e o terremoto do ano de 2010. Desta maneira, o Haiti que já possuía um baixo IDH, configurando-se como um país pobre, fez com que centenas de haitianos escolhessem buscar melhores condições de vida em outros países, elevando o índice de migração haitiana.

Geralmente, a migração acontece para países americanos, levando o sujeito diaspórico, mais tarde querer colaborar com seu país de origem.

Essa foi a terceira viagem do meu pai ao Haiti nos 32 anos de idade que partira pela primeira vez e a minha vigésima quinta em quase uma década. Depois da minha primeira viagem, em 1994, voltei muitas vezes, nem sempre para a capital, mas também para outras partes do país, para ajudar nas aulas de um curso de verão para universitários americanos. Também viajei com documentaristas, entrevistei artistas para catálogos de arte, compareci a seminários acadêmicos e até voltei por várias semanas para escrever um pequeno livro sobre o Carnaval na cidade sulista de Jacmel. (DANTICAT, 2010, p. 126)

Observa-se no trecho que Danticat atua como voluntária, ou seja, haitianos imigrantes que contribuem para o país que os receberam e também para seus países de origem. Percebe-se que mesmo em outro país a narradora não se desfaz da cultura haitiana, esta permanece viva mesmo diante da migração. O acontecimento da diáspora provoca as trocas culturais entre o país de origem e o país de adoção, provocando de forma equivalente concordância e estranhamento.

A narração de Danticat em Adeus, Haiti demonstra o sofrimento da família no geral. A autora descreve a angústia vivida por sua família decorrente da doença de seu pai, bem como a preocupação com o restante da família, em especial com Dantica Joseph, seu tio, que ainda residia no Haiti em meio a um período político conturbado.

Às vezes meu pai ficava quieto, enquanto meu tio implorava sozinho. “Deus, não abandone seu servo agora. Ele está com 69 anos. Tem tanto ainda, para experimentar. Ele gostaria de viver para desfrutar de todas as promessas que criou para aqueles que o servem. (DANTICAT, 2010, p.138)

O trecho revela uma grande proximidade entre os irmãos, que dividem seus anseios e inquietudes acerca dos problemas encontrados tanto na terra natal quanto no país migrado.

A escrita da narradora demonstra que a imigração de sua família aconteceu de forma forçada, uma vez que o Haiti presenciava uma crise política marcada pelo autoritarismo.

Certa tarde, antes de fechar a a loja de calçados, meu pai estava conversando com seu patrão sobre o filho dele, que logo iria de férias a Nova York. - Você acha que consigo um visto? – meu pai perguntou. Na época, como agora, ir embora parecia a única resposta, sobretudo se alguém estivesse doente como meu tio ou fosse pobre como meu pai, ou desesperado, como ambos. (DANTICAT, 2010, p. 53)

A citação acima se refere ao momento em que o pai da narradora, quando ainda residia no Haiti e trabalhava em uma loja de sapatos, questiona ao patrão sobre a possibilidade de conseguir um visto para os Estados Unidos. O mesmo encontrava-se angustiado com a violência imposta pelos Tontons Macoutes, milícia criada no governo de Duvalier.

Da mesma maneira, anos depois, Joseph, tio de Danticat, vê-se obrigado a migrar para os Estados Unidos, pois as guerras entre as gangues de bairros e os soldados da ONU colocaram em risco sua vida no Haiti. “Ele não sabia onde ficavam esses grupos disse meu tio. Além disso, ele estava saindo do país no dia seguinte”. (DANTICA, 2010, p. 173). Com a viagem feita por Joseph, podemos identificar mais uma vez o processo diaspórico.

Danticat demonstra na obra que a diáspora haitiana acontece através da imigração ostensiva advinda da crise política e social vivenciada no Haiti. Destarte, a violência e opressão das autoridades haitianas dos Tontons Macoutes, bem como a rigorosa Alfândega de Proteção de Fronteira americana, levam-nos a concluir que o processo diaspórico resume-se em sobrevivência dolorosa e memória da migração forçada.

Adeus, Haiti traz em sua narrativa a visão de que a diáspora é resultante de ações colonizadoras, quando retrata o controle opressivo acerca do pensamento e comportamento do povo haitiano.

Na obra analisada, para alguns sujeitos da diáspora, este processo representa incertezas sobre o futuro, questionando-se sobre a relação familiar. A teoria pós-

colonial retrata a problemática do rompimento provisório dos que migram e os que ficam no país de origem. Danticat discorre que:

Alguns anos depois da reunião de família, meu pai ligou para meu tio Joseph no Haiti, para saber como ele estava. Era quinta-feira, 15 de julho de 2004, por uma ação política conjunta da França, do Canadá e dos Estados Unidos, Aristide agora estava passando seu aniversário no exílio, na África do Sul. Porém, os residentes em Bel Air, o bairro onde eu cresci e onde meu Tio Joseph ainda morava não o haviam esquecido. (DANTICAT, 2010, p.30)

É notório que a intervenção estrangeira interfere na política do país, levando-nos a perceber o viés da dominação do estrangeiro.

Outra percepção do pós-colonialismo presente na obra, está na rotulação do ser diáspora em “cigano”. Danticat fala do emprego de taxista do pai “O táxi do meu pai tem esse nome por causa de andarilhos, errantes, nômades. É chamado de táxi cigano. (DANTICAT, 2010, p. 106).

A narradora por diversas vezes, narra a história dos antepassados de sua família, recorrendo para isso, a memória. Em uma destas narrações, é perceptível a alusão à liberdade.

Nos seus discursos para o grupo, meu tio as vezes evocava seu pai, Granpè Nozial, que participava da resistência guerrilheira contra a invasão americana e que frequentemente estava longe de casa, lutando em uma batalha que ele evitava da melhor maneira possível que chegasse até seus filhos pequenos. (DANTICAT, 2010, p.35)

Podemos identificar a presença do pós-colonialismo quando a autora faz referência à política do Haiti.

Esse período na vida do meu pai, o começo dos anos 1960, também foi obscurecido por fatos muito maiores. Papa Doc Duvalier, que sucedera Daniel Fignolé no palácio presidencial, recusou-se a deixar o poder ou a permitir novas eleições, apesar de uma crescente insatisfação com seus métodos cada vez mais repressivos de aprisionar ou executar publicamente seus inimigos. (DANTICAT, 2010, p.50)

A política haitiana configurava-se como uma problemática para a população, talvez podendo ser entendida como uma “herança” da colonização. As guerras

políticas e também os confrontos entre as gangues, polícia e soldados da Minustah, desencadearam uma série de mortes. A temática da morte também é tratada na questão familiar. Em uma passagem da obra a narradora diz “Talvez todos nós estejamos morrendo a cada vez que respiramos”. (DANTICAT, 2010, P.58). Sendo assim, é possível relacionar as mortes descritas pela narradora com as mortes oriundas do processo de colonização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos estudos feitos acerca da obra *Adeus, Haiti* da escritora haitiana Edwidge Danticat, é notório a relação entre diáspora e pós-colonialismo na narrativa.

A obra retrata de forma conexa a história política e social do Haiti, juntamente com a autobiografia de Edwidge Danticat e sua família, destacando a migração de seus familiares para os Estados Unidos, e dando ênfase também nos problemas enfrentados pelos que ficaram residindo no Haiti em meio a crises políticas e confrontos.

Durante a narração da autora, fica evidente que o processo diaspórico vivenciado por ela e seus familiares não provocou a perda de sua identidade e o esquecimento da cultura haitiana, tendo em vista que a mesma dialoga constantemente com seu passado e de gerações anteriores de seus familiares.

Outro hábito adquirido pela autora é o enfoque nas mortes provocadas tanto pela opressão política, conflitos entre gangues e polícia, quanto a morte de seu pai devido uma fibrose pulmonar e a de tio Joseph de pancreatite aguda e crônica. Este que ao morrer não pode ser sepultado no Haiti, seu país de origem e que tanto era patriota. Ao invés disso, foi sepultado em terras estadunidenses, país que tanto interrogava. Paralelo a temática das mortes a autora menciona o nascimento da filha nos Estados Unidos, país para qual migrou, não significando com isso a perda de suas raízes, mas sim a passagem de sua vida para uma nova etapa.

Portanto, o deslocamento geográfico e social descrito por Danticat revela as dificuldades enfrentadas pelos sujeitos da diáspora frente a migração forçada devido ao problemas encontrados no Haiti, demonstrando as consequências da colonização.

Levando-nos a perceber que o discurso pós-colonial ainda se mostra devastador quando relacionado a problemas sociais de um povo.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **“O pós-colonial e o pós-moderno. A questão da agência”**. In: Entrevista concedida a 30º bienal de São Paulo. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BAUMANN, Martin. **Conceituando a diáspora: a preservação da identidade religiosa na parte estrangeira, exemplificada pelas comunidades hindus fora da Índia**. Revista Temenos, Mount Pleasant, Michigan, v. 31, p. 19-35, 1995.

DANTICAT, Edwidge. **Adeus, Haiti**. São Paulo, Agir, 2010.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Significado de estereótipo. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diaspora/> Acesso em 16/04/2021.

DUFOIX, S. **Que sais-je?: les diasporas**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

LOUIDOR, Wooldy E. **Uma história paradoxal**. In. **Haiti por si: a reconquista da independência roubada**. Adriana Santiago (Org.). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

PETERS, John Durham. Exílio, nomadismo e diáspora. Em: NAFICIA, Hamid. Ed. **Lar, exílio, pátria: cinema, mídia e política do lugar**. Nova York: Routledge, 1999.

SILVA: Marco Rodrigues da. **Diáspora, pós-colonialismo e memória em Adeus, Hati de Edwidge Danticat**. 80f. 2016. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários). Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2016.

Capítulo 6

**LITERATURA E CINEMA: O
DIZER NAS TEIAS DA
IMAGEM**

**Everaldo dos Santos Almeida
Roberto Max Louzeiro Pimentel**

LITERATURA E CINEMA: O DIZER NAS TEIAS DA IMAGEM

Everaldo dos Santos Almeida

Doutorando em Educação pela Universidade Lusófona de Lisboa. Mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor do Centro de Ensino Superior de Bacabeira – CESBA e professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IEMA. Correio eletrônico: everawdo@gmail.com

Roberto Max Louzeiro Pimentel

Professor da Faculdade Pitágoras em São Luís-MA. Analista de Sistemas da Superintendência de Tecnologia de Informação – STI, Secretaria de Estado da Educação do Maranhão - SEDUC.

Resumo

Em *O Exercício do Caos*, filme de Frederico Machado, a imagem guia formas de dizer e representar estados em que a palavra, talvez, não conseguiria abarcar certas potencialidades da natureza humana. As novas mídias transformam o próprio mundo em informação: daí em diante, é pela imagem na tela que o mundo existe e que os homens o conhecem como ele se dá a ver, com a visão, a hierarquia, a forma, a força que a imagem lhe confere. A imagem transforma o mundo: o mundo político, a comunicação política, a publicidade, os lares, o mundo da cultura. Daí em diante, existe apenas o que é visto na tevê, e visto pela massa, partilhado por todos. É o triunfo da sociedade da imagem e de seus poderes: a televisão aberta para o mundo e que, distante da oralidade primitiva e da cultura de escrita, enquadra o mundo segundo o discurso da hipermodernidade. No filme, a proeminência está nas questões sensoriais. Os sentidos são formas de corporificação, de materialidade em que as personagens se tornam parte da natureza, das sensações, dos suores, do primitivo, do silêncio, do “olhar” como maneira de expressão. Expressão porque falta às personagens o tratamento humanizador da linguagem como instrumento de ação sobre o homem, capaz de transformar o sujeito. Portanto, a fotografia do filme é estruturada por uma iminência erótica e da morte como elementos que espreitam cada cena, cada quadro, cada ausência de fala. Por assim dizer, *O Exercício do Caos* é uma aclamação ao que também habita o humano e algumas de suas complexidades. Paralelamente a essas ponderações, abrimos breves ponderações de como a identidade erótica humana é apresentada no filme. A decisão inicial para este trabalho foi oriunda de como a literatura ficcional maranhense de Frederico Machado convocou a caracterização dos indivíduos, como resultado de traços históricos, culturais e ideológicos de fragmentos culturais do Nordeste brasileiro e os materializou nas diferentes formas de dizer e de representar a realidade por meio de um discurso

transposto e trazido à tona da memória por um intertexto, isto é, na companhia de outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido.

Palavras-chave: Subjetividade e exterioridade. Imagem. Interculturalidade.

Abstract

In *O Exercício do Caos*, a film by Frederico Machado, the image guides ways of saying and representing states in which the word, perhaps, would not be able to encompass certain potentialities of human nature. New media transform the world itself into information: from then on, it is through the image on the screen that the world exists and that men know it as it comes to be seen, with the vision, the hierarchy, the form, the force that image gives it. The image transforms the world: the political world, political communication, advertising, leisure, the world of culture. From then on, there is only what is seen on TV, and seen by the mass, shared by everyone. It is the triumph of the society of the image and its powers: television open to the world and which, far from primitive orality and written culture, frames the world according to the discourse of hypermodernity. In the film, the prominence is in sensory issues. The senses are forms of embodiment, of materiality in which characters become part of nature, sensations, sweats, the primitive, silence, the “look” as a way of expression. Expression because the characters lack the humanizing treatment of language as an instrument of action on man, capable of transforming the subject. Therefore, the film's photography is structured by an erotic and death imminence as elements that lurk in each scene, each frame, each absence of speech. So, to speak, *O Exercício do Caos* is an acclaim for what also inhabits the human and some of its complexities. Parallel to these reflections, we open brief reflections on how the human erotic identity is presented in the film. The initial decision for this work came from how Frederico Machado's fictional literature from Maranhão called for the characterization of individuals, as a result of historical, cultural and ideological traits of cultural fragments in Northeastern Brazil and materialized them in different ways of saying and representing the reality through a discourse transposed and brought to the surface of memory by an intertext, that is, in the company of another discourse with which it shares the responsibility for meaning.

Keywords: Subjectivity and exteriority. Image. Interculturality.

Introdução

Desde os anos de 1960-70, as novas mídias se impõem como o modelo dominante das mídias de massa, comunicando a um conjunto indiferenciado de indivíduos os mesmos conteúdos recebidos no mesmo instante. Simultaneamente, as novas mídias transformam o próprio mundo em informação: daí em diante, é pela imagem na tela que o mundo existe e que os homens o conhecem como ele se dá a

ver, com a visão, a hierarquia, a forma, a força que a imagem lhe confere. A imagem transforma o mundo: o mundo político, a comunicação política, a publicidade, os lazeres, o mundo da cultura. Daí em diante, existe apenas o que é visto na tevê, e visto pela massa, partilhado por todos. É o triunfo da sociedade da imagem e de seus poderes: a televisão aberta para o mundo e que, distante da oralidade primitiva e da cultura de escrita, enquadra o mundo segundo o discurso da hipermodernidade.

O Exercício do Caos, de Frederico Machado, a imagem guia formas de dizer e representar estados em que a palavra, talvez, não conseguiria abarcar certas potencialidades inatas à natureza humana. Por assim dizer, o filme é uma aclamação ao que também habita o humano e sua complexidade aconceitual.

Definido por seu autor como um “suspense existencialista”, *O Exercício do Caos* apresenta um texto exíguo: sabe-se que foi filmado no interior do Nordeste, especificamente no Maranhão, porque trata-se de uma informação extrafílmica. Na trama há um homem de meia-idade, por nome Auro Juriciê, que vive com suas três filhas. Todos trabalham em um roçado e engenho de mandioca, sob o domínio de um capataz mal-encarado chamado Di Ramalho. A propriedade onde vive a família não é expressa pelo filma. A ausência de informações parece ser proposital, coerente com uma temática cinematográfica marcada pelo silêncio e pelos escassos diálogos.



Cena do filme *O Exercício do Caos*
Fonte: www.maranhaodagente.com.br

Ainda pela “expressiva” escassez de diálogos, fica-se sabendo que a mãe das meninas, havia desaparecido há anos. Supostamente ela foi sequestrada por um mítico forasteiro vestido de branco. O aporte mitológico é uma lógica em culturas desenhadas pelo contexto do lugar onde a trama se desenvolve. Diariamente a mãe

faz aparições, como fantasma ou projeção à sua filha caçula. Projeção porque as filhas aparentam um dolorido sofrimento pela ausência da mãe, o que faz com que as filhas – a caçula em especial -, corporificar seu desejo de ver mãe.

A inspiração inicial foi resultado de uma perspectiva literária em que as características históricas, culturais e ideológicas do povo brasileiro se materializam nas diferentes formas de dizer e de representar a realidade, cujo discurso transposto é trazido à tona da memória por um intertexto, isto é, na companhia de outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido, o que, em *O Exercício do Caos*, é obtido por uma rede de imagens, silêncio e subentendidos.

Assim, este trabalho apresenta a perspectivas e facetas para falar de uma desenvoltura socialmente complexa, uma arena de representações subjetivas materializadas na cotidianidade de personagens que falam de um povo e pessoas comuns e de seus valores, o que torna *O Exercício do Caos*, um campo promissor para se verificar como essas representações se comportam.

Ancoragem teórica

As principais abordagens utilizadas que discutem e problematizam o entendimento desta proposta de trabalho foram pensadas a partir dos pressupostos apresentados por Sábato Magaldi ao falar sobre o panorama do teatro brasileiro; por Jacques Lacan ao se debruçar nos textos de Freud e seus estudos sobre o sujeito; pelo também francês Gilles Lipovetsky ao ponderar sobre uma sociedade efêmera e desorientada; pelas contribuições bakhtinianas acerca da análise entre o sujeito e suas relações; pelo historiador português Vitorino Magalhães Godinho ao dedicar-se sobre as problemáticas sociais; por Karl Marx ao dedicar-se sobre a cultura, arte e literatura; além das inserções de Michel Pêcheux.

Como elemento inicial, discutir-se-ão acerca dos aspectos de linguagem, que apontam inevitavelmente para a necessidade de se explicitarem considerações preliminares sobre as concepções de sujeito e subjetividade. Santos e Oliveira (2001) dizem que qualquer remissão que o sujeito faz de si, ao falar de si, ao pensar sobre si, o sujeito se espelha na própria multiplicidade de si.

As noções sobre subjetividade não deixam de revelar afinidades com a concepção de linguagem sustentada pelo dialogismo bakhtiniano, segundo a qual, o discurso possui um caráter fundamentalmente interacional dos atos de linguagem.

Para o processo de constituição do sujeito há intervenção fundamental de dois fatores: o Outro e a língua(gem). Nessa concepção, fica marcada a existência de uma relação de interdependência entre sujeito, sociedade e língua(gem), uma vez que o sujeito se constitui na relação com o Outro e que essa relação é construída/mediada essencialmente pela língua(gem) e pela ideologia.

No percurso das contrariedades, *O Exercício do Caos*, mais do que o enredo, o que importa é a atmosfera criada, entre o real e o fantástico, naquele fim de mundo perdido no tempo. O que não é dito, o que está fora do quadro e do tempo da narração é tão importante quanto o que se mostra e se diz.

Sobre o gênero ficcional narrativo maranhense, Corrêa (2015) diz que sua gênese poderia ter sido introduzida por Gonçalves Dias, ou mesmo ter sido um dos seus precursores das Letras Brasileiras. De qualquer forma, Frederico Machado surge com uma linguagem marcadamente fantástica por meio da qual certos elementos simbólicos ocupam lugar relevante.

No filme de Frederico Machado, a trama é lenta, quase um estratagema, um olhar soturno que engendra coisas, planeja. Típico de realidades que são criadas ocultamente. Segundo Magaldi (2001) uma trama poderia parecer um pouco simplificada, ou até mesmo primária ou romântica, caso o texto não assumisse de filtrar as estruturas ideológicas em afirmação da vida, isto é, a trama se consubstancia entorno de aspectos imanentes ao que é humano e, de certa forma, esperado. E inúmeros aspectos humanos são reverenciados na obra *O Exercício do Caos*, uma forte trama de jogos de linguagens realizadas, concretas e aquelas cujo sentido está presente no não-dito.

Neres (2015) comenta que o não-dito é uma habilidade em dizer e significar muito com poucas ou quase nenhuma palavra. O não-dito tem a capacidade de (re)transformar as instâncias, revelando o subsolo das significações, materializando o silêncio em um grito audível, os espaços vazios reivindicam seu poder em transformar o nada em tudo, ocupando todas as fissuras; o não dito leva luz às sombras ao que ficou talvez soterrado, incompreendido pela maioria dos leitores.

Sobre a participação da linguagem nas formas de representação da vida, a língua faz parte de um patrimônio comum a todo grupo, com o qual mantém uma relação constante e estreita. Essa é a relação que possibilita que o sujeito reconheça o contexto em que se desenrolam as trocas, a maneira de se posicionar diante do outro e de conduzir as atividades de linguagem. Entretanto, se é inquestionável o fato

de que as posições sociais tendem a adquirir estabilidade em virtude da ocorrência de comportamentos que as confirmam no decorrer do tempo, é verdade também que esses mesmos comportamentos têm força de modificá-las visto que a cada interação as posições são renegociadas. Com efeito, cada interação acontece no sentido de confirmar, modificar ou refutar uma posição já estabelecida.

O texto regionalista presente em *O Exercício do Caos* é uma oportunidade de como uma nova possibilidade de rediscutir a “realidade” presente no filme, tendo a estrutura ideológica papel relevante quanto à análise das novas de pensar certos aspectos culturais da literatura maranhense e/ou de como a literatura local discute e interpreta aspectos imanentes a seus hábitos, linguagem e representação.

O sujeito pensa sua espacialidade e se expressa sempre segundo esse perfil, uma espécie de forma sociolinguística, que inclui não só o que sabe mais também as formas de linguagem que materializam seu conhecimento e seus hábitos. Contudo, essa identidade é variável segundo os muitos papéis que o sujeito desempenha na vida.

A esse respeito, e muitas vezes maniqueísta, as ambivalências da personalidade do indivíduo se estruturam a partir da própria natureza humana, sempre tão (im)previsível, parecendo, o homem ser regido por inspirações antagônicas. Acerca desse turvamento Magaldi diz que:

O impacto emocional do teatro alimenta-se de fatores contraditórios, que lhe asseguram a verdadeira riqueza. Na estrutura de *A Semente*, confluem reminiscências da tragédia grega, a religiosidade cristã e a temática marxista, num amálgama bem-sucedido que está na própria raiz do homem moderno. A felicidade que teve o dramaturgo em reunir inspirações aparentemente tão díspares, numa força teatral válida, assegura à peça a importância artística privilegiada, em nossa literatura dramática. (MAGALDI, p. 250, 2001)

A construção do sujeito é legitimada por ideais por posturas interacionais em que o sujeito é visto como consistido numa relação com o desejo do outro. Ou seja, o sujeito como discurso do outro. Um certo desejo provoca o desejo do sujeito, tornando o desejo um objeto de negociação e de conquista. Assim, o sujeito advém como uma forma de atração na direção de uma experiência em que o que é vivido e visto expandem-se socialmente.

Em *O Exercício do Caos* os discursos tendem a ser organizados como um tecido em que à voz do sujeito se somam outras. É nesse contexto que o homem se apropria de uma fala geral e anônima, empregando um ditado ou expressões subjetivas

cristalizadas e, muitas vezes, inconscientes.

Por isso Fink (1998) diz que o inconsciente não é algo que se conhece, mas algo que é sabido. O inconsciente é algo que é registrado passivamente, tacitamente, inscrito ou contado. Para (FINK, p. 42, 1998), “esse saber desconhecido faz parte da conexão entre significantes; ele consiste nessa mesma conexão. Esse tipo de saber não tem sujeito, nem precisa de um”.

Esses são alguns exemplos de como a memória do sujeito atua no tecido dos discursos, ligando os contextos históricos e impregnando de sentido os textos que se produz. Os textos são acontecimentos alojados no curso da história e, necessariamente, processados na memória de todos os que se comunicam por meio deles. Por isso, eles incorporam outros textos, como vozes latentes ou explícitas.

O discurso transposto ou simplesmente trazido à tona da memória não significa sozinho, mas tem um intertexto, isto é, na companhia de outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido. E, no filme *O Exercício do Caos*, certas significações sociais, e do sujeito, são apresentadas como resgate de uma identidade de pertencimento e representação social, e o elemento feminino surge em certas nuances culturais no filme.

Dessa forma, os elementos do filme como o assujeitamento *feminino* e o mundo, em *O Exercício do Caos*, se organizam em caracterizar identidades culturais, tendo na memória, mais do que um repositório de conhecimentos e lembranças, um elemento imprescindível para a formação da identidade.

O filme mostra certos elementos ideológicos na tentativa de construir um sentido, que pode ser oriundo da memória discursiva e da formação ideológica, que, segundo Pêcheux:

[...] é impossível identificar ideologia e discurso, mas que se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que chama-se de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence, nessa medida, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas ‘comportam necessariamente, um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de um sermão, uma harenga, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. (PÊCHEUX, 1988, p. 99)

O conteúdo do filme *O Exercício do Caos*, vez por outra, se apresenta como uma esfera marcada por um cenário de in(consciência) marcado pela ideologia resultante

de aspectos materiais e sociais dos signos. Lembrando ainda que os signos se ancorem entre indivíduos socialmente organizados, e são gerados em sistemas dialógicos de comunicação sistematizados.

Acerca da forma de organização do sujeito, o dialogismo bakhtiniano assegura que é no campo interacional que se constitui a base das significações, pois, o processo da interação entre os indivíduos é responsável pela arquitetura da ideologia. Desta forma, para o Bakhtin, dissociar signo de ideologia é tarefa inelutável uma vez que a ideologia se sedimenta na vida do sujeito por ser a grande encarregada de criar signos, sendo eles, - os signos-, símbolos ideológicos por excelência por serem representantes em potencial da engenharia ideológica. E, é a partir da exterioridade de um signo (como cor, som, movimento) é que, segundo ele, a realidade material desse signo torna-se propensa a ser estudada objetivamente, ou seja, “um signo é um fenômeno do mundo exterior” (BAKHTIN, 2004, p. 33). Entretanto, os signos só surgem na interação entre uma consciência individual e outra.

Assim, *O Exercício do Caos* não só tem a convicção que apresenta uma pluralidade de tendências, também procura uma dramaturgia de denúncias das injustiças. Portanto, “qualquer texto que com foros de subjetividade é preterido por aqueles que enfrentam as questões sociais. (MAGALDI, p. 275, 2001)

Para Bakhtin, o indivíduo passa a sofrer as intervenções do seu convívio com os integrantes da própria sociedade a qual está inserido. Referenciar o homem e sociedade, é fundamental lançar olhares sobre o estado-de-arte do pensar filosoficamente o homem em seus vários contextos: religiosos, éticos, sociais, econômicos etc.

Segundo Godinho (2011), a complexificação da sociedade fez-se, em sua maioria, em razão da multiplicação dos tipos de grupos, e dos próprios grupos. Alusivamente, temos os grupos de vizinhança, grupos de trabalho, grupos desportivos, os grupos lúdicos. Em contrapartida, temos os grupos de criação artística, os grupos de investigação científica, os grupos de ação cívica e política, os grupos culturais, os grupos terroristas.

Apesar deste trabalho não ter como centro de suas perspectivas discutir sobre o *sujeito* e sua complexidade, cria uma vasta diferenciação por causa de vastos fatores sociais e posições do indivíduo dentro do seu grupo; e em *O Exercício do Caos* essa demarcação é inexoravelmente marcada. Fazem parte, também, da estrutura do

sujeito, as categorias, a notoriedade pública, idade, o título, estrutura financeira assim como a situação do próprio interlocutor.

É adequado analisar a importância das relações de poder (componente hierárquico) no processo de interação verbal. Inexoravelmente, a palavra é presente no filme, mas, circunstancialmente, a linguagem articulada recua para dar espaço à imaginação, ao silêncio e sua voz em *O Exercício do Caos*. Um silêncio que diz “audivelmente” coisas, que manda ordens, que marca restrições, controle, poder e hierarquia social.

Partindo dessa perspectiva, a trama do filme nutre-se dos fatos cotidianos para estabelecer relações dialógicas com e entre os elementos sociais representados na obra, fazendo do dialogismo um dos elementos que formam as relações de comunicação, elaborando os diferentes tipos de enunciados que correspondem aos diferentes tipos de comunicação materializados na sociedade.

Na teia das relações em que a cultura e os valores culturais estão inseridos, constrói-se uma aproximação entre tais valores envolvidos em uma concepção materialista da história cultural, pois os homens estabelecem relações determinadas na produção social da vida do indivíduo. Ou seja, na concepção materialista da história da cultura, fundamentalmente, na totalidade destas relações de produção materialista, está a base econômica da sociedade, pois “o modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência.” (MARX; ENGELS, 2010, p. 97).

Sobretudo a partir da ficção cinematográfica maranhense de *O Exercício do Caos*, o debate surge como uma necessidade de se descrever uma cultura, cujo universo é fundamentalmente um fenômeno universal, capaz de modificar a relação do sujeito com sua exterioridade bem como modificar a informação que ela trata e difunde a partir das trocas e experiências sociais propiciadas pela diversidade da cultural, neste caso, a brasileira, nomeadamente a nordestina maranhense, e as imagens do filme reivindicam seu lugar em elaborar o dizer.

Não apenas, mas o cinema apresenta uma nova forma de cultura e linguagem em um espaço global, criador de uma legítima linguagem em que a teledramaturgia impõe o reino da imagem direta, carregada de choque visual e de representação de novas realidades. Trata-se de um modelo cultural inédito que se funda, marcando o triunfo da velocidade, do instantâneo, do furo, da publicidade, do divertimento

permanente e estável, do fragmentário, da insignificância, do descontínuo, partilhada por todos os sujeitos, modelando sua apreensão do mundo, reunindo-os em uma mesma atitude cativa, habituando-os à mesma linguagem, como pondera Lipovetsky (2011).

O século XXI que se inicia descobre, ano a ano, mês a mês, uma inacreditável e inelutável progressão e transformação. Daí em diante as telas estão em toda parte: das telas de bolso às telas gigantes. A economia, a sociedade, a cultura, a vida cotidiana, todas as esferas são remodeladas pelas novas tecnologias da informação e da comunicação: a sociedade das telas é a da sociedade informacional Lipovetsky (2011).

As perspectivas adotadas nesta perspectiva entendem que uma obra literária assume o papel de interpretar questões, as quais servem para problematizar os sujeitos, abrindo vias de questionamentos. O texto literário é fluido, plurissignificativo. Não se filia a uma única ordem, ou lógica, capaz de interditar a ambivalência do sujeito. E esse ponto é sobremaneira atingido por *O Exercício do Caos*, já que a caracterização de algumas personagens não tem vínculo com uma narrativa tradicional e esperada.

As características sociais do povo brasileiro mostram que sua história cultural é algo presente e forte em suas raízes tupiniquins. As piadas, as sátiras, a paródia, o expressivo senso de humor, são constituintes marcantes da cultura brasileira e, como tal, são células utilizadas pelos mecanismos literários.

A sugestão em debate surge como uma necessidade de se descrever uma cultura, cujo universo é fundamentalmente um fenômeno totalizante e universal, capaz de modificar a relação do sujeito com sua exterioridade bem como modificar a informação que ela trata e difunde a partir das trocas e experiências sociais propiciadas pela diversidade da cultural, neste caso, a brasileira.

Uma nova forma de cultura e linguagem é apresentada pela aldeia global, criadora de uma legítima linguagem em que a teledramaturgia impõe o reino da imagem direta, carregada de choque visual e de emocionalismo. Trata-se de um modelo cultural inédito que se funda, marcando o triunfo da velocidade, do instantâneo, do furo, da publicidade, do divertimento permanente e estável, do fragmentário, da insignificância, do descontínuo, partilhada por todos os sujeitos, modelando sua apreensão do mundo, reunindo-os em uma mesma atitude cativa, habituando-os à mesma linguagem Lipovetsky (2011).

O homem é resultado do meio social em que foi socializado. Entretanto, as modificações na cultura e na tradição desta podem ser iniciadas, controladas ou retardadas pela escolha consciente e deliberada de seus autores e executores humanos. A aquisição e a perpetuação da cultura são um processo social, não biológico, resultante da aprendizagem. Cada sociedade transmite às novas gerações o patrimônio cultural que recebeu de seus antepassados.

A Região Nordeste apresenta uma grande diversidade cultural e histórica condizente com o Brasil, já que este fora uma consequência dos povos colonizadores indígenas, africanos e europeus. Os traços culturais marcantes na culinária, no artesanato, no vestuário, nas artes, no folclore e na música resultantes da integração dessas diferentes culturas resultou no que pode se chamar de “povo brasileiro”.

O termo cultura define-se como um vocábulo proveniente do latim, que quer dizer *cólere* e significa cultivar. Desse modo, tudo que foi produzido pelo trabalho faz parte da cultura. Tudo o que existe e não foi produzido pelo ser humano faz parte da natureza. Remete-se aos termos usados na agricultura romana, referindo-se ao cultivo dos grãos: arroz, milho, soja etc.

Paralela a isto, está a ideia da linguagem que transmite valores, hábitos, artes, crenças, ideias e costumes. Desse entrelaçamento do labor humano entre sociedade e natureza, da relação dos homens entre si, pode-se definir o termo cultura como o encadeamento entre o meio ambiente com o homem *versus* homem, intrinsecamente.

Significativamente, o termo cultura vai além dos conceitos estáveis como informações identitárias de um povo, de influências biológicas e geográficas, fatores que foram rompidos na busca pela sobrevivência do homem, portador de uma cultura pré-estabelecida, que em contato com outras adquire e adiciona novos hábitos à sua em tempos de hibridizações culturais.

O processo migratório e o mecanismo da adaptabilidade seriam a característica principal da cultura, haja vista o ser humano ser o único com capacidade de raciocinar, capaz de adaptar-se com naturalidade incorporando-se ao meio em que estiver inserido. Cada povo tem uma cultura própria. Cada sociedade elabora sua própria cultura e recebe a influência de outras culturas. Todas as sociedades, desde as mais simples até as mais complexas, possuem cultura.

No contexto atual da cultura na contemporaneidade, Yúdice (2006), comenta:

Podemos encontrar essa estratégia em muitos e diferentes setores da vida

contemporânea: o uso da alta cultura (por exemplo, museus e outras manifestações de alta cultura) para os objetivos do desenvolvimento urbano; a promoção de culturas nativas e patrimônios nacionais a serem consumidos no turismo; lugares históricos que são transformados em parques temáticos do tipo Disney. (...) a conveniência da cultura é uma característica óbvia da vida contemporânea. (YÚDICE, 2006, p. 47).

Estas estratégias as quais o autor se refere apresentam-se como o mercado que movimenta o capital econômico de determinada região ou país. Atualmente, pode-se citar a Região Nordeste, mencionando a música, o turismo, a religiosidade, os patrimônios históricos e as danças como elementos que integram a cultura desse povo, como fonte dessa observação, que ora apresenta-se como forma de entretenimento cultural e não como uma forma de arte.

A cultura, dessa forma, deixa o status de alta para baixa, o que nos leva a explicitar que o fator multicultural, neste caso, mostra a fusão e funciona como o acesso para todas estas atividades denominadas de culturas, que são praticadas numa coletividade (sociedade e público), transformando-se, assim, numa mercadoria muito rentável, fator que obedece a diversos caracteres políticos e econômicos.

Esse papel que a cultura passa a exercer, com outro fim, o autor George Yúdice, comenta que:

Seguindo Bourdieu e Foucault, é possível discernir um papel dual no uso da cultura na modernidade capitalista. Por um lado, a cultura (compreendido o conhecimento das artes e a educação) é um modo não econômico de estabelecer distinções, o que reforça, por sua vez, a posição de classe. (...). (YÚDICE, 2006, p. 451)

Essa dualidade que o autor cita faz-se notória na cultura brasileira por diversos fatores de ordem econômica, política ou midiática, expressando-se de forma “alienante e ideológica”. Alienante por não corroborar com a intelectualidade da maioria, que seria a massa, sendo representada com um valor de baixa qualidade; e ideológica por ter em mente dos seus idealizadores somente a renda como fonte de lucro.

A Região Nordeste do Brasil é responsável por grande parte da faixa litorânea, despontando no quesito “diversidade cultural” em relação às outras regiões, e atrai inúmeros turistas do Brasil e do mundo. Apresenta uma riqueza diversificada, inestimável e numerosa, tanto material como imaterial, que se dá pela soma de patrimônios de todo um povo, legados históricos que se expressam sob diversas formas, desde a sua linguagem até monumentos prediais, utilitários, móveis, belezas

naturais, culinária, literatura, artesanato, a música e as danças, fatores primordiais que movimentam a economia regional e nacional, principalmente nas datas de maior ascendência - as festas populares. Trata-se de uma riqueza cultural, como identidade e linguagem específica que vai muito além de suas manifestações populares.

Isso mostra que a abertura da política à cultura da Região Nordeste, atualmente, valoriza-a em seus múltiplos aspectos pelo fato de os nordestinos conservarem o que há de mais singular ou singelo no seu modo “peculiar” de ser.

Etimologicamente o termo multiculturalismo remete-se a uma expressão de conotação positiva, por sua estrutura em si, por diversas opiniões e interpretações sob os diferentes pontos de vista. Apresenta-se como uma forma aberta de respeito às diversas expressões manifestadas como culturas; implica assim dizer, o respeito às diferenças e a qualquer tipo de preconceito. Com isso podemos perceber que o termo “multiculturalismo” tem geralmente uma conotação positiva: refere-se à coexistência enriquecedora de diversos pontos de vista, interpretações, visões, atitudes provenientes de diferentes heranças culturais. Seu conceito pressupõe, uma posição aberta e flexível, baseada no respeito dessa diversidade e na rejeição a todo preconceito ou hierarquia.

As várias perspectivas de compreensão do mundo devem ser consideradas igualmente e só podem ser julgadas em relação ao ponto de vista cultural. Não tem sentido falar de contradição, mas só de diferença. O multiculturalismo apregoa uma visão de vida e fertilidade do espírito humano, no qual o indivíduo transcende o marco estreito de sua informação cultural e é capaz de ver, sentir e interpretar por meio de outras tendências culturais.

Ainda a respeito da visão multiculturalista, o autor Yúdice comenta dizendo que

(...) diferentemente da maioria dos imigrantes latino-americanos e das minorias latinas em outras cidades dos Estados Unidos, a maioria das 50 pessoas que entrevistei em março de 1999 caracterizaram Miami como uma “cidade aberta” que aceita novos imigrantes. Nem todos os transplantados são da América Latina; muitas pessoas procedentes de outras partes dos Estados Unidos e da Europa se instalaram em Miami para aproveitar as oportunidades. Reconhece-se que o entretenimento, os novos meios de comunicação, o desenho, a moda, o turismo e as artes estão ajudando a transformar Miami, dando-lhe a sofisticação cultural que jamais teve. Essa imagem amplamente multicultural da cidade foi formulada aqui e ali, principalmente por meus entrevistados de classe média e alta. (...). (YÚDICE, 2006, p. 279-280).

São aspectos da vertiginosa ação da economia e a globalização que fazem representar o Brasil nesse momento histórico multicultural, além da internacionalização do capital, que tem como base a produção e distribuição em massa nos consumos de bens e serviços, estrategicamente arquitetados sob o ponto de vista mundial, como alvo de mercado, no sentido de agradar a todos os gostos.

Além disso, a globalização e a homogeneização cultural exercem características que, algumas vezes, dão a ideia de opressão porque dissolvem as marcas de algumas culturas ditas inferiores, dado o avanço das tecnologias digitais e a diluição das fronteiras geográficas que cooperam com o intercâmbio cultural.

São fatores que contribuem definitivamente com o fim das diversidades culturais. O multiculturalismo faz o mundo assumir as marcas e afeições da diversidade cultural, mostrando a importância de conhecer as riquezas culturais e de posicionamento reflexivo a respeito de determinadas culturas.

Considerações finais

Em *O Exercício do Caos*, o drama é apresentado longe das câmeras, ou, pouca coisa acontece na presença delas. Os desastres humanos possíveis são formas de dramas apresentados pelas lentes de forma a atravessar a existência humana: assassinato, adultério, suicídio, disputas pelo poder, traições etc. O que importa, para o cinema, é uma forma interpretativa de “ver” a realidade, de falar da realidade.



Cena do filme *O Exercício do Caos*
Fonte: cultura.estadao.com.br

Em *O Exercício do Caos*, a proeminência está nas questões sensoriais. Os sentidos são formas de corporificação, de materialidade em que as personagens se tornam parte da natureza, das sensações, dos suores, do primitivo, do silêncio, do “olhar” como maneira de expressão. Expressão porque falta às personagens o tratamento humanizador da linguagem como instrumento de ação sobre o homem, capaz de transformar o sujeito. Portanto, a fotografia do filme é estruturada pela iminência do sexo e da morte como elementos que espreitam cada cena, cada quadro, cada ausência de fala.



Cena do filme *O Exercício do Caos*
Fonte: abraccine.org

Ainda sobre a fotografia do filme, o mundo físico (concreto) e a cotidianidade da família são apresentados por um inexorável acervo fotográfico e seus contrastes. Os elementos da natureza são suscitados pela fotografia do filme como se fossem a extensão da própria natureza e da terra. O amarelo da iluminação elétrica precária, o dourado da luz cambiante do fogo, o marrom escuro da mandioca, o ocre das paredes, o moreno da pele das meninas e do pai – e, por outro, o espaço luminoso da mata e do lago de águas translúcidas. A passagem entre um território e outro equivale à travessia do real ao imaginário, da opacidade à transparência.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

CORRÊA, Dinacy. **Da literatura maranhense**: o romance do século XX. São Luís: EDUEMA, 2015.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Trad. de Maria de Lourdes Sette; Miriam Aparecida Nogueira Lima. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

GODINHO, Vitorino Magalhães. **Problematizar a sociedade**. Lisboa, PT: Quetzal Editores, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Calvalcanti Yoshida. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NERES, José. **Na trilha das palavras**: estudos literários. São Luís: Café & Lápis; Edições AMI, 2015.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: *uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: *usos da cultura na era global*. Trad. Maria-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Capítulo 7

**LITERATURA ENQUANTO
LUGAR DE MEMÓRIA E
DESCOLONIZAÇÃO DO
IMAGINÁRIO: ANÁLISE DO
ROMANCE TERRA
SONÂMBULA, DE MIA
COUTO**

**Mikaela Soares Cardoso de Araújo
José Elias Pinheiro Neto**

LITERATURA ENQUANTO LUGAR DE MEMÓRIA E DESCOLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO: ANÁLISE DO ROMANCE TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO

Mikaela Soares Cardoso de Araújo (POSLLI/UEG)

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) pela Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina. (Goiás, Goiás, Brasil) cardosomikaela@gmail.com

José Elias Pinheiro Neto (POSLLI/UEG)

Doutor em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Professor na Universidade Estadual de Goiás, Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG). Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP/UEG). E-mail: joseeliaspinheiro@gmail.com

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar algumas contribuições dos lugares de memória na literatura enquanto descolonização do imaginário e como a memória influencia na reconstrução identitária das personagens ficcionais. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico em que contrapomos o referencial teórico, que destacamos: Nora (1993), Candau (2002), Halbwachs (2006), Hall (2006), Anderson (2008) e Mbembe (2014) com uma análise do romance Terra Sonâmbula, de Mia Couto. O texto narra uma trajetória marcada pela colonização e por uma guerra civil que se faz presente no cenário de Moçambique, que após dez anos de guerra, em 1975, conquista sua independência de Portugal, entretanto, a guerra manteve-se até o ano de 1992. Os vestígios de sofrimento são retratados nas produções literárias moçambicanas, as quais estão constantemente relacionadas a sua cultura, buscando valorizar o testemunho do sujeito subalternizado. A guerra e a luta pela consolidação de um país livre apresentam-se como cenário para a narrativa do romance Terra Sonâmbula, de Mia Couto. A narrativa acompanha personagens que representam duas faces da sociedade, Kindzu que lutava em nome de seu país, Muidinga e Tuahir que simbolizam a população à margem da guerra, os quais estão em busca de um lugar livre de toda essa opressão e violência vivenciada por essa nação. A busca se resulta em demonstrar o quanto a literatura, enquanto lugar de memória, contribui e torna-se necessária para a descolonização do imaginário de uma nação.

Palavras-chave: Memória. Identidade. Lugares. Imaginário. Literatura.

Abstract

This work aims to analyze some contributions of memory places in literature as a decolonization of the imaginary and how memory influences the identity reconstruction of fictional characters. This is a bibliographic research in which we contrast the theoretical framework, which we highlight: Nora (1993), Candau (2002), Halbwachs (2006), Hall (2006), Anderson (2008) and Mbembe (2014) with an analysis of the novel *Terra Sonâmbula*, by Mia Couto. The text narrates a trajectory marked by colonization and a civil war that is present in the scenario of Mozambique, which after ten years of war, in 1975, conquered its independence from Portugal, however, the war continued until the year 1992. The traces of suffering are portrayed in Mozambican literary productions, which are constantly related to its culture, seeking to value the testimony of the subalternized subject. The war and the struggle for the consolidation of a free country are presented as the scenario for the narrative of the novel *Terra Sonâmbula*, by Mia Couto. The narrative follows characters representing two faces of society, Kindzu who fought on behalf of their country, Muidinga and Tuahir who symbolize the population on the fringes of war, who are in search of a place free from all the oppression and violence experienced by this nation. The search results in demonstrating how much literature, as a place of memory, contributes and becomes necessary for the decolonization of a nation's imagination.

Key words: Memory. Identity. Places. Imaginary. Literature.

INTRODUÇÃO

Uma trajetória marcada pela colonização e por uma guerra civil é o que se faz presente no cenário moçambicano. Após dez anos de guerra, em 1975, Moçambique conquistava sua independência de Portugal, entretanto, a guerra manteve-se até o ano de 1992. Os vestígios de todo esse sofrimento são retratados nas produções literárias moçambicanas, as quais estão constantemente relacionadas a sua cultura, buscando valorizar o testemunho do sujeito subalternizado.

A guerra e a luta pela consolidação de um país livre apresentam-se como cenário para a narrativa do romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Esta narrativa é marcada por guerras e sofrimentos devido ao período de colonização e da guerra civil. A narrativa acompanha personagens que representam duas faces da sociedade, Kindzu que lutava em nome de seu país, Muidinga e Tuahir que simbolizam a população a margem da guerra, os quais estão em busca de um lugar livre de toda essa opressão e violência vivenciada por essa nação.

Antônio Emilio Leite Couto, pseudônimo Mia Couto, nasceu na Cidade da Beira em 5 de julho de 1955. Tem sua formação acadêmica em Biologia e trabalhou como jornalista. O escritor é comprometido com as lutas sociais de seu país, suas narrativas são compostas pela prosa e pela poesia, autor de mais de 20 livros, ganhou diversos prêmios com o romance *Terra Sonâmbula*, sendo considerado por muitos críticos literários um dos 12 melhores livros da África do século XX.

O romance *Terra Sonâmbula* foi publicado no ano de 1992, ganhou o Prêmio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos em 1995. O autor explora os efeitos devastadores que a guerra civil ocasionou, demonstra que os resquícios do colonialismo não acabaram no momento em que conquistaram sua independência e retrata como ficou o sentimento dos moçambicanos em relação a toda essa opressão. Estes sentimentos estão espelhados nos personagens de Kindzu, Muidinga e Tuahir, que fazem uma viagem pelo passado e aos poucos vão rememorando suas ancestralidades por meios de escritos que funcionam como diários que contribuem para a reformulação de suas identidades.

Desenvolvimento

De acordo com Chaves (2004) os temas presentes nas literaturas africanas de língua portuguesa expressam sua cultura, de modo a fazer com que o leitor tenha contato com a memória, a experiência, identidade e o sentimento de nacionalidade de países como: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Moçambique. A bagagem histórica e cultural faz com que seus textos literários estejam constantemente ligados a história e a cultura nacional desses países.

O processo de colonização provocou profundas transformações na cultura dessas nações, faz-se necessário analisar obras que denotam essa temática histórica acerca do período pós-colonial e sucessivamente das guerras civis que assolaram estas nações. Após o período pós colonial, as literaturas africanas de língua portuguesa, especificamente a literatura moçambicana, passam a ir em busca de uma identidade nacional, se desvinculando da metrópole, fazendo com que o país seja visto como uma nação independente, voltando suas narrativas para sua própria história, seus costumes e tradições.

Devido ao processo colonial, ocorreu um fenômeno denominado transculturação, definido por Pratt (1999) como a fusão ou convergência das culturas.

No contexto da colonização africana houve a mesclagem da cultura do colonizador e a do colonizado. Entretanto, a cultura do colonizador foi a que tomou mais espaço devido a todo um sistema de opressão, os povos africanos devem buscar consolidar sua identidade cultural com foco em sua ancestralidade para que ela ocupe mais espaço nessa formação de identidade. As narrativas locais dos povos africanos contribuíram para que esse objetivo fosse alcançado e a identidade dessa nação restaurada.

Conforme Nora (1993), o sujeito está inserido em um período em que a midiaticização tem contribuído para o desmoronamento da memória, fazendo com que as sociedades modernas percam sua conservação e transmissão de valores. Os locais de memória surgem dessa necessidade de preservar culturas, estes locais transmitem sinais de reconhecimento e de pertencimento de um determinado grupo e/ou, ainda, em uma sociedade moderna que se permite reconhecer indivíduos idênticos.

O sujeito se lembrará, a partir do ponto de vista de um grupo específico, em que ponto a memória estará ligada diretamente às identidades sociais. Os lugares de memória tornam-se um meio eficiente para que esses grupos possam usá-los como preservação cultural. O arquivamento de memórias tradicionais referentes às crenças, costumes e tradições são necessárias para que as identidades culturais não se percam ao longo dos anos.

A descolonização do imaginário procura restaurar as tradições, crenças, histórias e os saberes dos povos nativos. O objetivo principal está direcionado a libertação do indivíduo, trazendo-o de volta a sua particularidade que fora roubada pelas forças coloniais. Mbembe (2001) demonstra os efeitos inibidores que o colonialismo provocou no desenvolvimento de uma ciência e filosofia africana autônoma, a memória emerge como um fator decisivo para que a descolonização se torne efetiva.

Desta forma, a literatura será objeto de descolonização, onde os escritores africanos se tornarão essenciais para constituir ideias anticolonialistas na sociedade e de algum modo reconstituir a cultura que fora silenciada. A importância desses registros que remetem a ancestralidade tem como base dar voz aos sujeitos que foram subalternizados e meditar sobre essas ausências a qual foram submetidos para que assim possam resgatar simbolicamente aquilo que lhes foram tomados.

Resta a questão da memória. Na África do Sul contemporânea, ela se coloca nos termos de um passado doloroso, mas também cheio de esperança, que o conjunto dos protagonistas tenta assumir como uma base para criar um futuro novo e diferente. Isso pressupõe que o sofrimento que foi imposto aos mais fracos seja posto a nu; que seja dita a verdade sobre aquilo que foi suportado; que renunciemos à dissimulação, à repressão e à negação - primeira etapa no processo de reconhecimento mútuo da humanidade de todos e do direito de todos viverem em liberdade perante a lei. (MBEMBE, 2014, p. 55).

No cerne desse campo temático *Terra Sonâmbula* (2015), de Mia Couto, se apresenta como uma oportunidade ímpar de verificarmos as narrativas sobre Moçambique, o romance é organizado pelo entrecruzamento de uma metanarrativa, onde a primeira narra a trajetória do menino Muidinga e do ancião Tuahir, e a segunda narrativa a partir do ponto de vista de Kindzu personagem que redige diários sobre suas vivências desde o período de independência do país. Muidinga e Tuahir escapam de um campo de refugiados durante a guerra civil, indo de encontro ao mar, onde estão inertes em um estado de sonambulismo, sonhando com o fim do conflito e o retorno da paz, o autor logo no início da narrativa aponta o motivo que os levaram a essa situação:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. (COUTO, 2015, p. 9).

O romance relata um período em que a guerra se aproximava de seu fim, os habitantes estavam largados às margens da sociedade e tornaram-se fugitivos por medo de serem mortos em conflito. Muitos optaram por fugir de sua própria terra, nutriam o desejo esperançoso de que após o período colonial tudo seria restaurado

de novo. A metáfora que o personagem secundário, Kindzu, usa para definir o que a guerra representa para ele e sua família descreve a desesperança de que um dia tudo volte a ser como antes:

No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos. (COUTO, 2015, p. 16).

O menino Muidinga está em busca de seus pais verdadeiros, pois Tuahir o salvou da morte quando sua aldeia o tinha dado como morto, porque havia se alimentado de um tipo de mandioca venenosa. Devido a esse processo de iniciação, o velho teve que ensinar o menino os princípios básicos de um ser humano. A memória, a identidade e habilidades foram esquecidas pelo garoto devido ao envenenamento que sofrera. Desta forma, observa-se que Muidinga estava vivenciando duas viagens, a primeira estava relacionada a sua fuga da guerra e a segunda que era ir em busca de suas origens.

Durante sua caminhada se deparam com os escritos de Kidzu que contém relatos desde o início da guerra. Esses escritos demonstram um relato minucioso sobre a trajetória de Kindzu, uma viagem já concluída e que aos poucos vão sendo descobertas por Muidinga e Tuahir. Os dois vivenciam as aventuras de Kindzu a cada página lida e seus relatos estão repletos da cultura, crenças, ritos, costumes daquela região, desta forma Muidinga vai aos poucos re/aprendendo mais sobre sua origem ancestral, os escritos de Kindzu se tornaram, nesse momento, lugares de memória e ferramenta de descolonização do imaginário.

Esses cadernos tornam-se locais de memória uma vez que são compostos de experiências culturais vivenciadas por Kindzu, colocando em evidência a importância dos anciões na preservação cultural dessas nações, já que eles representam a ancestralidade e tradição diante da sociedade. Segundo Nora (1993) “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea[...].” (1993, p. 13), nossa sociedade é fragmentada e por isso os lugares de memória

surgem a partir do momento em que o indivíduo contemporâneo necessita de algo que o identifique e o represente diante do contexto social.

Em *Terra Sonâmbula* (2015) existe uma narrativa que se escreve a partir daquilo que foi. Ela movimenta a memória por intermédio das tradições, muitas vezes, desfrutando a figura dos mais velhos como transmissores da cultura africana “Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos” (COUTO, 2015, p. 15). Os mais novos são ensinados a levar em consideração tudo o que os mais velhos lhe comunicam. Com isso, a escrita literária torna-se importante porque, por meio dela, está sendo preservada a existência daquelas pessoas, pois estas memórias serão eternizadas e lembradas por muitas gerações.

As narrativas de Kindzu denotam o quanto a sabedoria dos mais velhos era considerada importante em sua cultura, a transmissão de valores, crenças e costumes eram feitas sempre pelos anciões das aldeias. Os anciões são a fonte de transmissão de valores, quando Muidinga e Tuahir no decorrer de seus trajetos deparam-se com a morte do velho Siqueleto, exemplifica a necessidade da existência dos locais de memória:

Contudo, no falecimento de Siqueleto havia um espinho excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem, mas todo um mundo que desaparecia. (COUTO, 1992, p. 82)

A análise dos elementos da narrativa em *Terra Sonâmbula* (2015) se encaminha para a relação entre memória e identidade, já que, de acordo com Candau (2002), elas são indissoluvelmente ligadas. No decorrer desta narrativa os personagens reconstroem sua identidade por intermédio da memória. A associação entre memória e identidade mostra que a identidade se manifesta como um discurso declarado que projeta um significado. E a memória é o fator principal que contribui para que o indivíduo construa individual ou coletivamente o sentimento de representatividade.

O primeiro parágrafo dos escritos de Kindzu justifica o que Nora (1993) afirma sobre locais de memória, a cultura ancestral tem que ser arquivada para que não seja esquecida na modernidade, mas sim eternizada:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago em mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sobra sem voz. (COUTO, 2015, p. 14).

Observa-se que a população moçambicana, representada por Muidinga, Tuahir e Kidzu, foi oprimida culturalmente durante todo período colonial e logo em seguida enfrentaram uma guerra civil, desta forma um arquivo que contém narrativas repletas de memórias sobre a ancestralidade tornar-se-á um recurso para a descolonização do imaginário. A descolonização só será possível a partir do momento em que os relatos sejam feitos por um ponto de vista interno, ou seja, o personagem de Kindzu é nativo de Moçambique, por esse motivo sua história transforma-se em uma descolonização do imaginário para aqueles que a estão lendo.

O pensamento decolonial de acordo com Mbembe (2014) busca reestruturar nações africanas com o intuito de originar consciência política e autonomia sociocultural. Desta forma, torna-se leitura essencial para análise das obras das nações que se tornaram independentes da colonização europeia. O escopo dessa teoria abre espaço para que os povos nativos falem abertamente sobre todo o processo que vivenciaram. Os relatos dessas experiências podem ser explicados por aqueles que estiveram presentes, portanto, as literaturas africanas de língua portuguesa transformam-se em objetos de estudo para o pensamento decolonial.

Muidinga e Tuahir estão caminhando em direção ao mar com o desejo de abandonar sua terra, pois não se sentem pertencentes a ela mais. Esse estado de sonambulismo ao qual foram submetidos, os deixam com a identidade fragmentada. Em concordância com Hall (2006) as velhas identidades eram tidas como unificadas, durante o período iluminista as mesmas sofreram com rupturas, fazendo com que surgissem novas identidades e o indivíduo moderno tornou-se fragmentado, sempre buscando algo que o complete. A crise de identidade resulta na necessidade de buscar identidades culturais que surgem a partir do sentimento de pertencimento cultural. Assim sendo, a identidade será formulada de acordo com o contexto histórico e de que forma o indivíduo se sinta representado e completo culturalmente.

A transculturação, conceito definido por Pratt (199), pode ser considerada para compreendermos que houve uma fusão da cultura do colonizado com a do colonizador, sendo que a última foi mais impostas aos africanos. A identidade dos povos africanos está fragmentada, porém elas necessitam ser constituídas por sua cultura ancestral, não a cultura do colonizador. No contexto de *Terra Sonâmbula* (2015), os relatos de Kindzu registram a ancestralidade moçambicana, Muindiga e Tuahir entram em contato com narrativas do passado que contribuem para a construção de uma nova identidade.

O foco da perda identitária está em Muindiga, pois ele desconhece sua origem e deseja encontrar seus pais. Por conseguinte, existe uma ambiguidade na significância dos escritos de Kindzu para a narrativa, a princípio Muindiga depara-se com uma narrativa que o coloca em contato com sua ancestralidade moçambicana e o desfecho ocorre quando esses cadernos revelam a verdadeira origem de Muindiga, esse é momento em que as narrativas se entrecruzam. A personagem de Farida (mãe desconhecida de Muindiga) surge nos relatos de Kindzu e conta a sua história, onde expressa seu desejo de encontrar seu filho perdido Gaspar. Os relatos de Kindzu servem para realizar dois tipos de resgate identitário no decorrer da narrativa, o resgate da ancestralidade moçambicana e a formação identitária de Muindiga, uma vez que, por intermédio dos escritos de Kindzu ele descobre quem são seus pais. A memória torna-se fator primordial para o desenvolvimento desses locais de memória, o que nos remete a ideia de memória individual e coletiva.

Em conformidade com Halbwachs (2006), a memória coletiva é composta em decorrência de acontecimentos que marcam o grupo e em *Terra Sonâmbula* (2015), há uma nação que passou por um longo período de opressão colonial e uma guerra inacabável, que contribuiu para uma desmemorização de sua ancestralidade. Desta forma, as “memórias fortes” como define Candau (2002, p.44), buscam reforçar sentimentos de historicidade, princípio e pertencimento, os personagens estão fugindo da guerra que assola sua nação, a opressão e o medo contribuem para que os mesmos esqueçam suas origens. Desta forma, ao entrar em contato com as memórias escritas de outra pessoa, estes sujeitos reforçam seu sentimento de identidade nacional.

O sujeito para ser parte de uma comunidade imaginada, como determinou Benedict Anderson (2008), deve ter consciência de sua identidade nacional e o mesmo a estabelecerá por meio das memórias que serão construídas e

compartilhadas dentre o indivíduo e o grupo do qual se sente representado. Assim, os personagens do romance analisado, primeiramente necessitam das memórias para instituir sua identidade e depois se sentir parte de uma comunidade imaginada que é definida como nação, para que reconheçam sua nacionalidade. Anderson (2008), alega que a “identidade nacional é uma comunidade imaginada”. O conceito de comunidades imaginadas será analisado por meio de práticas culturais que incentivam o sujeito a definir quais são suas obrigações como indivíduo, a procurar o que o representa e definir sua identidade.

Considerações finais

Torna-se pertinente analisar o texto literário como lugar de memória, e de que maneira as ocorrências memoriais influenciam na construção do pensamento cotidiano do indivíduo. Deve-se levar em consideração que o contexto social e histórico tem um papel fundamental na produção literária. Ao analisar obras de determinados períodos, expõem-se novas versões ou experiências de fatos ocorridos em épocas singulares. Assim, os textos de escritores africanos de língua portuguesa remetem à memória e as lembranças que estabelecem a harmonia entre a ficção e a realidade. Moçambique estava marcada por sucessivos acontecimentos catastróficos dentro e fora da literatura, que marcaram aquela população. O desejo de ir ao encontro do passado, bem antes da colonização, em busca da ancestralidade gerava um compartilhamento de lembranças coletivo, as quais estavam guardadas na memória dos anciãos.

O romance *Terra Sonâmbula* (2015) configura-se como uma narrativa de libertação, uma vez que Mia Couto constrói sua narrativa a partir de um ponto de vista interno. Os nativos descrevem sua própria história e como se sentem em relação a esse período de opressão que a guerra ocasionou. A trajetória que os personagens percorrem apresenta a metáfora da viagem ao mesmo tempo em que Muidinga vai de encontro com a sua verdadeira origem, os escritos de Kindzu servem como ponte para a reconstrução da identidade moçambicana.

Uma narrativa marcada pela ancestralidade que demonstra o quanto os lugares de memória são importantes para a preservação da cultura no contexto tecnológico em que estamos inseridos. As narrativas de escritores africanos de língua portuguesa conquistam papel importante na luta pelo reconhecimento como produtores de cultura

africana, pois suas narrativas funcionam como metodologias para a descolonização do imaginário, fazendo com que paradigmas sobre sua cultura sejam quebrados e consolidando uma nova narrativa livre da opressão que esse continente vivenciou.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDAU, Joel. **Antropologia de La Memória**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2002.

CHAVES, Rita. **O passado presente na literatura africana**. In Via atlântica, São Paulo, n. 7, 2004.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. 5ª reimpressão. 1ª ed. São Paulo: Companhia de bolso, 2015.

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

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NORA, Pierre. “**Entre memória e história**: a problemática dos lugares”. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.-1993.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação**. Bauru, EDUSC, 1999.

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Lisboa: Edições Pedagogo, 2014.

_____. **As formas africanas de auto-inscrição**. In.: Revista Estudos Afro-Asiáticos. Ano 23, nº 1, 2001.

Capítulo 8

**ESTUDOS SEMÂNTICOS EM
TEMPOS DE PANDEMIA: A
TEORIA DA METÁFORA
CONCEITUAL EM ANÁLISE
DE NOTÍCIAS**

Meriliane de Lima

ESTUDOS SEMÂNTICOS EM TEMPOS DE PANDEMIA: A TEORIA DA METÁFORA CONCEITUAL EM ANÁLISE DE NOTÍCIAS

Meriliane de Lima (UEPG)

Mestranda do Curso de Pós Graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: meirelima12011@hotmail.com

RESUMO

As metáforas estão presentes no nosso cotidiano e demonstram a forma como enxergamos o contexto em que estamos inseridos. O interesse pelas metáforas conceituais – considerando que elas estão presentes na linguagem de forma sistemática segundo a abordagem do linguista George Lakoff e do filósofo Mark L. Johnson (1979) e o momento atípico que estamos vivenciando provocado pelo surgimento da pandemia de Covid-19 – provém do universo das informações que nos rodeiam sistematicamente, pois é a partir delas que formamos nossa visão de mundo. O objetivo deste estudo é descrever como se processam as metáforas em notícias publicadas na revista *Veja Online* a respeito da pandemia. O estudo em torno das notícias se justifica pelo viés semântico, porque considera-se os significados que compõe o conhecimento linguístico que o indivíduo adquire e pretende-se analisar o que os produtores da notícia querem significar utilizando determinadas expressões linguísticas, e ainda como as metáforas conceituais presentes nas notícias selecionadas contribuem para o entendimento da informação. A metodologia que orienta o estudo é de caráter bibliográfico que foca na existência de metáforas nos textos por um viés semântico.

PALAVRAS - CHAVE: Semântica, metáfora conceitual, pandemia.

RESUMEN

Las metáforas están presentes en nuestra vida cotidiana y demuestran la forma en que vemos el contexto en el que estamos insertados. El interés por las metáforas conceptuales - considerando que están presentes en el lenguaje de forma sistemática según el enfoque del linguista George Lakoff y el filósofo Mark L. Johnson (1979) y el momento atípico que estamos viviendo provocado por el surgimiento de la pandemia Covid-19 - proviene del universo de información que sistemáticamente nos rodea, ya que es de ellos que formamos nuestra cosmovisión. El propósito de este estudio es describir cómo se procesan las metáforas en las noticias publicadas en la revista *Veja Online* sobre la pandemia. El estudio en torno a las noticias se justifica por el sesgo semántico, porque se consideran los significados que componen el conocimiento linguístico que adquiere el individuo y se pretende analizar qué quieren significar los

produtores de notícias utilizando determinadas expressões linguísticas, así como las metáforas. Los conceptos presentes en las noticias seleccionadas contribuyen a la comprensión de la información. La metodología que guía el estudio es de carácter bibliográfico que se centra en la existencia de metáforas en los textos según un sesgo semántico.

PALABRAS CLAVE: Semántica, metáfora conceptual, pandemia.

INTRODUÇÃO

O objetivo desse estudo é apresentar algumas considerações sobre Metáfora Conceitual segundo a abordagem de Lakoff e Johnson (1979) que dizem ser a metáfora um evento presente na linguagem de forma sistemática. A presença da Metáfora Conceitual no discurso e a linha de pensamento cognitivo-semântico que atribui à metáfora parte do processo responsável por auxiliar o pensamento humano na compreensão de situações complexas ao nosso entendimento serão objetos de estudo neste trabalho pela importância e quantidade de informações relevantes a respeito do tema.

Em meio ao cenário atual que estamos vivenciando uma pandemia de Covid-19, milhares de notícias circulam a todo o momento sobre o tema, e algumas dessas notícias serão objetos de estudo a partir do que a teoria de Lakoff e Johnson apresenta. Pretende-se assim mostrar através deste estudo que as metáforas conceituais representam um processo que permite que as pessoas compreendam todos os conceitos que compõem as notícias mesmo que estes lhes pareçam novos ou abstratos. A presença de metáforas é capaz de permitir que um indivíduo perceba possíveis relações entre um universo próximo do qual já tem conhecimento, com um universo aparentemente distante da sua zona de conhecimento.

Propõe-se então a apresentar algumas questões da teoria e aplicá-las na leitura e interpretação de notícias publicadas na revista *Veja* em sua versão online, na editoria saúde em especial às relacionadas à pandemia de Covid-19. Tem-se com isso a pretensão de analisar o que os produtores dessas determinadas notícias quiseram significar ao utilizar algumas expressões linguísticas, pretensão esta justificada pelo viés semântico.

O intuito será explicitar como se dá o processo de compreensão das expressões utilizadas, mostrar através dos exemplos a presença de metáforas e enfatizar a importância destas no contexto discursivo.

1. METÁFORA CONCEITUAL: ALGUNS APONTAMENTOS

De origem grega, a palavra *metaphora* significa transferência, e durante muitos séculos esse pensamento ficou em voga, como único e verdadeiro para o termo. Contamos com inúmeras contribuições de pesquisadores nessa área, dentre elas com Aristóteles, que delimitava-se a pensar a metáfora como um ornamento da linguagem e por isso caracterizou a palavra *metáfora*, fornecendo pela primeira vez sua definição e teorização n'A Poética: "[...] a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia." (ARISTÓTELES, 1968, p. 83)

No entanto vamos nos ater a pensar especificamente a Metáfora Conceitual como um evento universal no processo cognitivo, responsável pela criação de estruturas conceituais. Sendo assim, pode ocorrer de forma evidente ou não nos discursos.

Vamos considerar principalmente o que dizem os autores Lakoff e Johnson (1985), sobre nosso sistema cognitivo ser caracteristicamente metafórico. Porém, não devemos reduzir as metáforas a comparações simples e conceitos aparentemente fechados. Os estudos relacionados à teoria de Metáfora vêm ganhando uma atenção especial desde a década 1980, impulsionados por contribuições da linguística cognitiva, que consideram as estruturas de linguagem não apenas como um recurso cognitivo, mas também atentam para o fato de as estruturas de linguagem serem responsáveis por processar nossas experiências culturais. Vejamos o que dizem Lakoff e Johnson (1979), sobre metáfora e sua relação com a linguagem.

A metáfora é para a maioria das pessoas um mecanismo da imaginação poética e do florescimento retórico – uma questão extraordinária da linguagem. Além disso, a metáfora é normalmente vista como característica da linguagem por si só,

uma questão de palavras, em vez de pensamento ou ação. [...]. Nós descobrimos que, pelo contrário, a metáfora é generalizada na vida cotidiana, e não apenas na linguagem, mas em pensamento e ação. Nosso sistema conceitual, em termos de como nós pensamos e agimos, tem sua natureza fundamentalmente metafórica. (LAKOFF; JOHNSON, 1979, p.3)

Márcia Cançado (2008), apresenta a seguinte informação: “Existem muitas explicações de como as metáforas funcionam, mas a ideia mais comum é que a metáfora é uma comparação, na qual há uma identificação de semelhanças e transferência dessas semelhanças de um conceito para o outro”. (CANÇADO, 2008:97). Neste sentido, para entender o conceito de transferência ao qual a autora menciona e que também é imprescindível para o entendimento de metáfora, precisamos esclarecer o conceito de domínios.

Para a Teoria da Metáfora Conceitual, de Lakoff e Johnson (1979), no processo de comunicação metafórica são ativados dois domínios: o domínio-fonte (configurando o que é concreto ao nosso entendimento) e o domínio-alvo (que são as informações abstratas ao entendimento, motivo pelo qual requerem uma definição que associe um dado abstrato a um significado concreto e próximo à realidade do indivíduo, com o intuito de facilitar a compreensão de um texto e das informações que ele traz). Simplificando quer dizer que o domínio fonte trata dos conceitos e características de algo que serão associadas a outro termo, que comporá o que os autores chamam domínio alvo. Dessa forma tem-se um significado metafórico graças a essa associação de características entre os termos.

Vejamos um exemplo:

- (I) “Home Office, semana de quatro dias, locais sem aperto: a pandemia provoca uma revolução no setor e abre **novos caminhos** para empresas e funcionários.”

O fragmento pertence a uma notícia publicada na revista *Veja Online*, em outubro deste ano, e apresenta algumas adequações exigidas pelo momento de pandemia. Ao apresentar as mudanças a notícias também apresenta a metáfora *novos caminhos* (domínio fonte), ou seja, através dessa expressão o autor quer

ênfatizar que, apesar das novas adaptações, a pandemia também trouxe novas maneiras para as empresas se manterem ativas.

Fala-se também em home office, termo que antes não era tão utilizado, mas, que por estar relacionado a essa nova saída que as empresas encontraram, torna a compreensão da informação possível. Compreender o que é um novo caminho está ao alcance de todo leitor, dessa forma para tornar a informação mais acessível utilizam-se expressões mais simples, atribuindo seu significado aquilo que se quer transmitir.

Por isso, enfatizamos a importância da presença da metáfora nas situações comunicativas, e consideramos o que apresenta Pinker (2008) sobre isso:

É por isso que Lakoff tem razão em insistir que as metáforas conceituais não são apenas floreios literários, mas auxiliares do raciocínio – são as metáforas "pelas quais vivemos". E as metáforas podem dar vida a inferências sofisticadas, não só às óbvias como "Se você dá uma coisa, não a possui mais" ou "Se você desistir ao primeiro sinal de conflito, nunca terá um relacionamento gratificante". (PINKER, 2008, pág. 292)

Podemos dizer que os estudos em torno do termo metáfora vêm ganhando uma atenção especial a partir da década de 1980, e essa questão deve-se as contribuições da linguística cognitiva, linha de pensamento que atribui à metáfora a característica não somente de capacidade cognitiva, mas também propõe pensar que nossas expressões linguísticas são um tipo de mecanismo responsável por processar as experiências que vivenciamos sejam elas sociais ou culturais, e a elas atribuir significados.

Assim, entendemos que a metáfora conceitual auxilia também na construção e ampliação dos conhecimentos. É o que nos apresentam os autores Pelosi, Feltes e Farias (2014):

Uma metáfora conceitual é, portanto, uma construção cognitiva, baseada nas experiências socioculturais vividas; é um modo de construção de conhecimento na forma de um mapeamento entre domínios de conhecimentos, em geral orientado por relações analógicas motivadas por propósitos e interesses, por determinadas situações e suas demandas. Não se está aqui falando de metáfora como figura de linguagem, mas, nos termos de Johnson e Lakoff (1980, 1985, 1987) e Lakoff e Johnson

(1999), como um mecanismo imaginativo da razão que se configura como um modo fundamental de compreendermos e fazermos emergir sentidos. (PELOSI; FELTES; FARIAS, 2014)

Podemos então inferir que os pressupostos de Lakoff e Johnson apresentam como nosso sistema cognitivo é estruturado a partir da existência das metáforas e como elas estão sempre presentes nas situações de comunicação, ou seja, “Nosso sistema conceitual, nos termos nos quais nós pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 1979, p. 5).

Um dos motivos principais de a metáfora ser um tema tão interessante de estudo é seu papel na relação entre linguagem e pensamento. E quanto se fala nesses dois últimos termos, remete-se também a comunicação, sempre imprescindível para as relações humanas, principalmente no cenário atual de pandemia que estamos enfrentando.

O uso de expressões metafóricas é inevitável na comunicação, considerando que contamos com um vasto vocabulário de termos abstratos, os quais associamos involuntariamente a termos concretos ao discurso enquanto tentamos facilitar a compreensão de quem está recebendo a comunicação. Pinker (2008), nos apresenta a seguinte informação:

O aparato inato da mente contribui é com um conjunto de estruturas abstratas e conceituais que organizam nossa experiência – espaço, tempo, substância, causação, número e lógica (hoje podemos acrescentar outros domínios, como seres vivos, outras mentes e a língua). Mas cada uma delas é uma forma vazia que precisa ser preenchida pelos exemplos verdadeiros, fornecidos pelos sentidos ou pela imaginação. (PINKER, 2008, p.186)

Por isso estabelecemos relação entre as metáforas conceituais e o que nos apresenta a semântica, que estuda o significado dos termos utilizados pelos indivíduos para se expressar através da linguagem. E as metáforas permitem que façamos associações de significados de um termo a outro, para concretizar o processo de entendimento, e isso nas mais variadas situações. É o que podemos inferir nas palavras de Lakoff e Johnson (1979):

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana ate nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. (LAKOFF; JOHNSON, 1979, p. 45-46)

E isso porque todos nós usuários da linguagem estamos a todo o momento fazendo escolhas linguísticas, que se adequem as situações vivenciadas e que expressem o que queremos transmitir e é nesse momento que por vezes ocorrem as associações metafóricas, auxiliares no processo de entendimento da mensagem. A seguir veremos essas ocorrências em notícias sobre a pandemia de Covid-19.

2. A PRESENÇA DA METÁFORA NOTÍCIAS SOBRE A PANDEMIA DE COVID-19 – ANÁLISES

Seguimos nosso estudo agora com a análise da presença da Metáfora Conceitual em notícias publicadas na revista *Veja Online*, entre os meses de agosto a setembro de 2020, sobre o tema pandemia de Covid-19.

Recebemos notícias com informações novas a todo momento, e em tempos de pandemia não poderia ser diferente, assim, apresentamos uma seleção de notícias sobre esse momento de pandemia, e identificamos nelas a presença da metáfora conceitual, que como mencionamos antes auxiliaram no esclarecimento da mensagem transmitida.

Seguimos com os exemplos:

(II) Pesquisas indicam que o confinamento fortaleceu os *laços familiares*

Sim, a quarentena gerou stress entre habitantes da mesma casa, mas pais e filhos estão saindo dessa com conexões mais firmes

Pessoas que coabitam debaixo do mesmo teto conhecem bem a rotina umas das outras, entendem quando alguém *está esfuziante ou em maré baixa* e sabem quais são suas grandes aspirações, certo? Não necessariamente — e isso ficou cristalino quando veio a pandemia e, de supetão, *o dia a dia familiar ficou de pernas para o ar*, evidenciando quanto estar lado a lado nem sempre é sinônimo de intimidade e revirando arranjos que pareciam imutáveis. Assim que o confinamento tornou-se inevitável, pais abraçaram o home office; os filhos, o ensino a distância; todos passaram a respirar um único ar; a pressão subiu; e o resto já virou história. Houve excesso de convívio, stress, brigas e até separações. Mas o que emergiu daí, agora que o cotidiano começa, lentamente, a voltar à normalidade, são laços profundamente repaginados pelas circunstâncias e, em geral, mais firmes.

Análise: a primeira sentença e também título da notícia já nos apresenta a presença da metáfora *laços familiares*, um laço é um objeto que conhecemos e que serve para unir algo, desta forma vemos que em meio à pandemia a relação familiar se tornou mais fortalecida, e para definir essa situação o autor da sentença fez a associação a um laço e esta pode ser perfeitamente entendida.

Em seguida temos “*quando alguém está esfuziante ou em maré baixa*”, ou seja, ao se referir a questões de humor um indivíduo pode estar muito alegre ou estar deprimido, da mesma forma que o mar está sem toda sua vitalidade quando em maré baixa. São associações que nos ajudam a descrever as situações descritas. Na sequência temos “*e o dia a dia familiar ficou de pernas para o ar*”, a expressão de pernas para o ar significa em seu sentido metafórico estar bagunçado, desorganizado, o que caracteriza o dia a dia das famílias em tempos de pandemia.

Temos assim a existência das metáforas na associação de significados dos termos, utilizando um o domínio fonte para explicar o termo que compõe o domínio alvo. E essas escolhas linguísticas que expressam o significado dos termos que os usuários querem expressar com os signos que eles utilizam e como a linguagem é utilizada no âmbito social, apontando também para uma abordagem cognitivo semântica.

(III) O bom humor é um santo remédio para o bem-estar pessoal e profissional

Em um tempo marcado pela dificuldade promover brincadeiras que resultem em uma boa gargalhada pode passar a interpretação errada. Pela dureza da situação em que o mundo se encontra rir e ostentar felicidade às vezes parecerem algo ofensivo. Mas, mesmo em situações difíceis, rir não faz mal a ninguém.

Boas risadas, em um momento ruim, podem ajudar as pessoas a alcançarem a lembrança de que a vida é boa. Apesar de parecer clichê, cientistas decidiram investigar as origens da característica brincalhona. Pesquisadores alemães, americanos e suíços se debruçaram para descobrir se o humor é algo com o que uma pessoa nasce ou se é desenvolvido durante a vida.

Além disso, os estudiosos analisaram os efeitos que esse traço tem nos indivíduos. Levar a vida menos a sério se provou ser um santo remédio para o bem-estar pessoal e também para o profissional.

Análise: “o bom humor é um santo remédio” “pela dureza da situação em que o mundo se encontra”. Atribuir a alguma coisa a característica de santo, pela tradição católica muito conhecida, quer dizer algo positivo, um santo cura, faz milagres e neste caso, o santo remédio que é o bom humor, seria capaz de garantir o bem-estar pessoal e profissional do indivíduo. Neste exemplo, também podemos perceber além da presença da metáfora conceitual, a relação dos significados dos termos utilizados com o contexto em que os indivíduos estão inseridos, relação também explicada nos estudos semânticos.

(IV) Rigor e método: os alicerces da boa ciência

Na busca por uma vacina contra a Covid-19, rigor científico, seriedade e consistência são mandatórios

O avanço de uma sociedade num mundo onde o acesso à informação se faz tão presente não pode ser pautado por falta de rigor e de metodologia. Temos pressa para desenvolver uma vacina, mas não podemos ceder a pressões para considerar que até leves mudanças de currículo são normais num mundo que deveria exigir formalismo quando alguém deseja servir uma sociedade.

Certos aspectos formais de avaliação podem ser claros para a sociedade científica, mas não para quem não conhece ciência. Daí a importância de algum esclarecimento sobre o assunto. Afinal, por trás de um remédio e de uma vacina, muita coisa existe

O conhecimento científico que nossa sociedade possui provém de estudos realizados a partir de observações e experimentações que seguem elevado rigor metodológico. Foi assim que a Medicina evoluiu e trouxe recursos terapêuticos e medicamentos que não só prolongam a expectativa de vida da população como trazem mais qualidade a esses anos a mais.

Análise: O título da notícia apresenta uma metáfora ao se referir ao fato de que rigor e método são alicerces para a ciência. Supomos que o leitor da notícia tenha conhecimento do que é um alicerce, por questões culturais mesmo, tem-se um alicerce como base, fundamentação em uma construção, por exemplo, é o que dá sustentação ao restante da obra. Assim ao se referir à boa ciência, para que ela tenha sustentação e êxito, precisa de rigor e método, assim como uma construção precisa de um bom alicerce a ciência é como uma construção precisa de um alicerce.

Temos nessa passagem o domínio fonte – alicerce do qual se transfere as características já conhecidas, informações concretas ao nosso entendimento para aclarar a mensagem que se quer transmitir. Faz associações de significados de um termo a outro, o que também pode ser entendido com a semântica, quando ao nos referir a situação comunicacional pensamos na relação dos significados dos termos utilizados pelos usuários.

(V) O consumo de drogas explode na quarentena

Trata-se de um reflexo do medo de adoecer, do desespero com a perda de renda e das incertezas sobre o futuro.

A pandemia do novo coronavírus deixará profundas sequelas em todos os setores da sociedade, mas algumas pessoas sofrerão ainda mais: aquelas que abusam das drogas. Nos meses de isolamento social, hospitais de diversas regiões do país testemunharam um triste fenômeno. Segundo levantamento realizado por VEJA houve um aumento expressivo nos atendimentos de dependentes químicos

durante a quarentena. Dados do Ministério da Saúde mostram que, nas redes credenciadas pelo Sistema Único de Saúde (SUS), o socorro por uso de alucinógenos cresceu 54% de março a junho, em comparação com o mesmo período do ano passado. Sob qualquer ângulo que se olhe, trata-se de um avanço espantoso. Na história recente, raras foram as vezes que aumentos do tipo foram registrados, o que pegou de surpresa inclusive profissionais de saúde.

Análise: Para descrever o expressivo aumento do consumo de drogas durante o período de quarentena motivado pelo surgimento da pandemia de Covid-19, o autor da matéria utiliza o verbo explodir. Pensemos em nossas experiências culturais sobre o termo, uma explosão é um fenômeno que remete a um grande impacto onde quer que aconteça, e que geralmente causa danos, fragmentação de algo. Neste caso a pandemia causou uma explosão de efeito também negativo, mas ao invés de fragmentar algo, causar danos nesse sentido está ligado ao elevado número de pessoas que passaram a usar drogas.

Em seguida tem-se o uso do termo sequelas, a partir do qual entendemos que assim como uma explosão deixa marcas, destruição e causa um grande impacto na vida das pessoas, assim vai ser a pandemia quando passar, nos forçando a viver um novo normal, e conviver com as marcas que vão ficar e que foram ocasionadas por ela, pois uma pessoa que passa a ser viciada em drogas pode sofrer serias consequências e dentre outras sequelas deixadas pela pandemia, a notícia nos mostra que o consumo excessivo de drogas é uma delas.

Temos mais um exemplo de como a utilização de metáforas está presente nos discursos, nesta notícia em especial, a abordagem de um tema tão comum que é o uso de drogas.

Assim para problematizar o aumento expressivo do consumo o autor utilizou as metáforas da explosão e sequelas (domínios fonte), para garantir que haja a compreensão significativa, dos termos considerando também a relação entre os indivíduos e os significados dos termos utilizados para expressar o que quer ser dito.

Sobre isso consideremos o que nos apresenta Pinker (2008):

Nossas palavras e construções revelam concepções de realidade física e vida social humana que são semelhantes em todas as culturas, mas diferentes dos produtos de nossa ciência e de nossa intelectualidade. Têm suas raízes em nosso desenvolvimento como indivíduos, mas também na história da nossa comunidade linguística e na evolução de nossa espécie. Nossa capacidade de combiná-las em organizações maiores e de ampliá-las a novos domínios através de saltos metafóricos explica em grande parte o que nos torna inteligentes. (PINKER, 2008, p.186)

Portanto podemos compreender a metáfora conceitual como atividade cognitiva, ou seja, ela resulta da construção mental de um indivíduo e nessa construção as características de um termo são associadas a outro. E desta forma, a partir do processo metafórico com o qual nosso sistema cognitivo pode contar, é possível que se façam associações de termos julgados mais complexos, com exemplos do nosso cotidiano e assim torna-los compreensíveis nas situações comunicativas.

CONCLUSÃO

A partir das pesquisas feitas em torno do tema em questão, tentou-se apresentar com este trabalho como a Metáfora Conceitual está presente nas situações comunicativas, independente do que se tratam. Tentou-se explicar o assunto, aproximando a teoria ao momento de pandemia que estamos vivenciando e terminamos com um conjunto maior de informações e mais crenças de que a existência da metáfora é um fator positivo e muito útil nas situações comunicativas.

Atribuímos esses resultados também a semântica por se preocupar com os significados que compõe o conhecimento linguístico que o indivíduo adquire, conhecimento este que permite também que se concretizem as associações metafóricas responsáveis por felicitar o entendimento da mensagem a ser transmitida.

Por isso, dizemos que mesmo em tempos de pandemia, com milhões de informações que nos chegam todos os dias, temos na Metáfora Conceitual uma aliada poderosa para a compreensão de termos utilizados na comunicação e compartilhamento de ideias. Não esgotamos os estudos sobre o tema, nem era nosso intuito o fazer, acredita-se que as análises carecem de investigações mais

aprofundadas na perspectiva cognitiva da interpretação. Por isso, pretendemos ampliar essa discussão e contar ainda com a Teoria da Relevância de Sperber & Wilson (1986) para futuras investigações.

REFERÊNCIAS:

CANÇADO, Márcia. Manual de semântica: noções básicas e exercícios. 2. ed. Belo Horizonte: Ufmg, 2008. 183 p.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Metáforas da vida cotidiana. Campinas, SP: Mercado de Letras: Educ., 1979

MEDEIROS, Ilana Souto; SANTOS, Ricardo Yamashita. O processo cognitivo de construção das metáforas conceptuais: ressignificando a aprendizagem. Quipus, Natal, RN, v. 1, p.23-31, fev. 2015. Disponível em: <file:///D:/Documentos/Downloads/916-4114-1-PB (4).pdf>. Acesso em: 22 set. 2017.

PINKER, Steven. 2008. Do que é feito o pensamento: a língua como janela para a natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

PELOSI, Ana Cristina; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; FARIAS, Emilia Maria Peixoto. Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percursos. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educus, 2014. 226 p.

VEJA. São Paulo: Abril, out. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/coluna-claudio-lottenberg/rigor-e-metodo-os-alicerces-da-boa-ciencia/> Acesso em: 14. Out.2020

VEJA. São Paulo: Abril, out. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/as-profundas-transformacoes-no-mundo-do-trabalho-depois-da-pandemia/> Acesso em: 08. Out.2020

VEJA. São Paulo: Abril, ago. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/saude/o-consumo-de-drogas-explode-na-quarentena/> Acesso em: 08. Out.2020

VEJA. São Paulo: Abril, out. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/saude/pesquisas-indicam-que-o-confinamento-fortaleceu-os-lacos-familiares/> Acesso em: 15. Out.2020

VEJA. São Paulo: Abril, set. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/videos/veja-explica/o-bom-humor-e-um-santo-remedio-para-o-bem-estar-pessoal-e-profissional/> Acesso em: 06. Out.2020.

Capítulo 9

**O CARTUM COMO MEIO DE
DENÚNCIA SOCIAL: O
PRECONCEITO RACIAL EM
FOCO**

**Eliane Ricarte Rodrigues
Viviane Silva de Oliveira Nolascio**

O CARTUM COMO MEIO DE DENÚNCIA SOCIAL: O PRECONCEITO RACIAL EM FOCO

Eliane Ricarte Rodrigues

Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), pós-graduada em Didática do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal (FACIMED), graduada em Letras pela Universidades Integradas de Cacoal (UNESC), professora da educação básica do estado de Rondônia. elianericarte50@gmail.com

Viviane Silva de Oliveira Nolascio

Mestra em Letras Universidade Federal de Rondônia (UNIR); pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Futura; graduada em Letras Português Inglês e Respectivas Literaturas Universidade Federal de Rondônia (UNIR); professora do ensino básico do estado de Rondônia

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar análises dos recursos verbais e não verbais presentes no gênero cartum, componente das histórias em quadrinho, sob a ótica do preconceito racial. O gênero cartum, por abordar a linguagem multimodal, traz à tona questões atuais relevantes e que, por estar de forma implícita, suscita maior atenção por parte dos leitores. O artigo trata-se de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico e documental dividida em três partes. A primeira parte do trabalho teve como enfoque trazer conceitos acerca do gênero cartum diferenciando-o dos demais gêneros que compõem as histórias em quadrinho. A segunda parte faz um levantamento acerca das questões sociais desmistificadas por meio do cartum tendo como enfoque o preconceito racial e a figura do negro presente nesse gênero. O tópico teve como embasamento os estudos de Guimarães (2002). Após o levantamento teórico, na terceira parte, foram analisados cinco cartuns retirados do site <http://www.juniao.com.br/chargecartum/> as quais possuem a temática do preconceito racial exemplificado na relação entre o verbal e não verbal. Com a pesquisa pôde-se concluir que o gênero cartum é um excelente meio de denúncia social, visto que trata-se de um gênero atemporal que mostra a realidade perpassando a crítica e levando a reflexão por meio do humor, por outro lado, o preconceito racial é uma temática que, embora difundida, deve ser estudada e debatida, visto que todas as maneiras de se combater o preconceito seja ele racial ou de qualquer outra forma é necessária no mundo contemporâneo.

Palavras-chaves. Cartum. Preconceito Racial. Linguagem Verbal e Não verbal.

Abstract: This article aims to present analyzes of verbal and non-verbal resources present in the cartoon genre, a component of comic books, from the perspective of racial prejudice. The cartoon genre, by addressing the multimodal language, brings up relevant current issues and which, because it is implicitly, raises more attention from readers. The article is a qualitative bibliographic and documentary research divided into three parts. The first part of the work focused on bringing concepts about the cartoon genre, differentiating it from the other genres that make up comic books. The second part surveys the social issues demystified through the cartoon, focusing on racial prejudice and the figure of black people present in this genre. The topic was based on the studies by Guimarães (2002). After the theoretical survey, in the third part, five cartoons taken from the website <http://www.juniao.com.br/chargecartum/> were analyzed, which have the theme of racial prejudice, exemplified in the relationship between verbal and non-verbal. With the research, it could be concluded that the cartoon genre is an excellent means of social denunciation, since it is a timeless genre that shows reality permeating criticism and leading to reflection through humor, on the other hand, prejudice Racial is a theme that, although widespread, must be studied and debated, since all ways to combat prejudice, whether racial or otherwise, are necessary in the contemporary world.

Keywords. Khartoum. Racial prejudice. Verbal and Nonverbal Language.

INTRODUÇÃO

Os textos multimodais são gêneros muito utilizados em mídias de grande circulação, seja em jornais, revistas, livros, programas de televisão. Esse fácil acesso é capaz de contribuir para reflexões diárias a respeito de temas relevantes da sociedade em geral.

Influenciados muitas vezes pelas relações de poder, esse tipo de texto apresenta visões variadas decorrentes de situações enfrentadas, seja no campo político, social ou religioso. Entre os muito gêneros pertencentes ao campo da multimodalidade temos as histórias em quadrinho. Esse gênero é apresentado aos leitores em diferentes vertentes, a que estudaremos no presente artigo é o cartum, subgênero da história em quadrinho. Esse gênero embora pareça ser inofensivo e criado para levar o riso por meio da carga humorística presente nele, é capaz de, através de seus personagens e de temas atemporais, levar a reflexão crítica por meio de denúncias implícitas no seu processo de construção.

Para a efetivação da análise desse gênero faz-se necessário que não conheçamos, apenas, o conceito de sujeito falante, enunciado e discurso, deve-se pensar as condições histórico-sociais em que ele foi e é produzido levando em

consideração além do que nos é mostrado, do que está explícito, pois trata-se de um texto carregado de significados que exigem um conhecimento de mundo amplo e por conseguinte um conhecimento sobre o que está sendo debatido na atualidade.

Vivemos, na atualidade, um período de grande instabilidade no país, principalmente no que se refere à política e às questões sociais, isso dá margem para diversas interferências de poderes oblíquos, usados muitas vezes como uma forma de interferência na realidade, seja para criticar, apoiar ou apenas mostrar fatos desconhecidos pelas minorias. Nesse sentido, o presente gênero a ser estudado é também uma forma de dar voz aos que, muitas vezes, não são ouvidos.

O advento da internet, possibilitou que camadas desfavorecidas da sociedade passasse a ter acesso a diversos tipos de textos, inclusive dando-lhe voz, mostrando o lado obscuro muitas vezes omitido pelos detentores do poder. O cartum entra nesse contexto como um poder oblíquo que tem a intencionalidade de criticar por meio do humor, para isso utiliza elementos verbais e não verbais e interpretar esse tipo de texto depende de um conhecimento para além dele que leve em consideração uma análise crítica dos elementos que o constituem e dos elementos que levaram a sua construção e sua reprodução social.

Apontamentos sobre o gênero: O que é CARTUM?

Muitas definições envolvem os gêneros pertencentes às histórias em quadrinho, alguns autores até os utilizam como sinônimos, no entanto sabemos que esse gênero possui características particulares e essas características definem os objetivos de cada um deles. Arbach (2007) define o gênero cartum como “uma anedota gráfica”, ou uma crítica, na qual o humor é manifestado por meio do riso. Segundo Arbach (2007), as pessoas citadas e utilizadas para a criação do gênero não necessariamente possuem vínculo com a realidade e, por esse motivo, trata-se de uma invenção criativa do autor no momento da criação. Apesar de suas peculiaridades, assim como a charge e a caricatura, o cartum faz parte do humor gráfico, utilizando recursos semelhantes para a sua criação além de ser um gênero dissertativo que defende uma ideia.

Riani-Costa (2002) também defende o fato desses gêneros serem modalidades do humor gráfico. Nas palavras da autora, a relação entre “[...] humor gráfico e quadrinhos pode resultar da avaliação do senso comum, a partir da realidade da tira publicada, atualmente [...] essas histórias, na sua quase totalidade, são de conteúdos

humorísticos [...] (RIANI-COSTA, 2002, p. 25).

Os estudos acerca dos nomes dos gêneros ainda são recentes e, devido a isso, se observam dúvidas e divergências nos pensamentos de teóricos da área. Para corroborar e desafasar equívocos referentes a gama de informações divergentes sobre os gêneros humorísticos, Ramos (2009) faz um apanhado de informações e nos diz que:

É possível identificar pelo menos três comportamentos teóricos: o que vê os quadrinhos como um grande rótulo, que abriga diferentes gêneros; o que vincula os gêneros de cunho cômico-charge, caricatura e tiras (em alguns casos chamados de quadrinho) num rótulo maior, denominado humor gráfico ou caricatura (usada neste segundo momento num sentido mais amplo); o que aproxima parte dos gêneros, em especial as charges e as tiras cômicas, da linguagem jornalística (língua teórica apoiada no fato de serem textos publicados em jornal) (RAMOS, 2009, p.21).

É complexo falar apenas do cartum ou tentar diferenciá-lo dos demais gêneros aqui citados, pois quem pesquisa quadrinhos tende a levar em consideração todo o universo de outros elementos que o circundam. Entretanto, pretendemos através da presente pesquisa, apresentar algumas diferenças recorrentes de um gênero para o outro, o que os torna singulares.

O dicionário *Michaelis* apresenta duas definições para o termo cartum. Em sentido restrito, cartum é uma narrativa humorística ou anedota gráfica, expressa através de caricatura, normalmente destinada a ser publicada em jornais e revistas e/ou história humorística publicada em quadrinhos. Em sentido amplo é um desenho animado, com ou sem legendas. Se levarmos em consideração essa perspectiva, não estaremos diferenciando o cartum de nenhum outro gênero aqui citado, visto que a charge, as HQs e as tiras também são desenhos humorísticos publicados em quadrinhos. Em sentido restrito, o cartum é considerado um desenho satírico, caricato ou humorístico, composto por um ou mais quadros, que ridiculariza pessoas ou comportamentos humanos, normalmente divulgado em jornais e revistas. Etimologicamente, segundo o mesmo dicionário, o cartum veio do inglês *cartoon* e alguns autores utilizam o termo em inglês em suas pesquisas. A palavra cartum surgiu como um neologismo, em 1966, criado por Ziraldo, na revista *Pererê* (FONSECA, 1999, p.6).

Além dessas definições propostas por alguns estudiosos do gênero, Ramos (2007, p. 98) afirma que o cartum é muito semelhante à charge, “[...] tanto no aspecto do formato, como no uso da linguagem dos quadrinhos com temática de humor”.

Embora para alguns autores os dois gêneros sejam bem parecidos, a diferença é clara para outros. Teixeira (2005) afirma que no cartum há um sujeito comum, a personagem não se refere ao outro, como na charge, nem ao mesmo, como na caricatura, mas a temas imaginários, que não se referem, necessariamente, a sujeitos ou realidades individuais e particulares. Diferente da charge, o cartum faz referência a fatos ou pessoas fictícios, sem ligação com a realidade imediata, portanto atemporal e marcado por um humor universal.

Segundo Fonseca (1999, p. 26), a palavra cartum é derivada do italiano *cartone* e foi apresentado pela primeira vez na Inglaterra em 1841, na revista *Punch*. Nessa época foi exposta uma série de cartuns que mostravam paródias sobre a corte inglesa.

A Figura 12, apresenta uma ilustração para contextualizar as características singulares do gênero analisado:

Figura 13 - Cartum de Ricardo Ferraz



Fonte: Imagem de Ricardo Ferraz²²

A Figura 1 retrata um cartum que veicula uma situação corriqueira do nosso dia a dia: o preconceito. A cena traz dois meninos jogando futebol em um campinho de bairro. Ante a pergunta de uma das personagens, “Zeca, o que é preconceito?”, a resposta soa como algo engraçado: “Não sei. Deve ser doença de adulto”. A comicidade aqui se institui pelo fato do menino que faz a pergunta vir caracterizado

²² <http://www.cadetudo.com.br/ricardoferraz/cartuns.html>.

como portador de necessidades especiais. Daí a situação configurada envolve um pensamento crítico referente à ideia de que o preconceito é veiculado pelo adulto. No caso, o doente não é o menino que não tem as duas pernas e está jogando bola, mas o adulto, que apaga qualquer possibilidade de que alguém com deficiência possa participar de uma atividade como essa. Nesse sentido podemos dizer que a linguagem do cartum é atemporal, pois como o cartum [...] permanece engraçado mesmo depois de décadas de sua publicação, porque aborda situações atemporais, privilegiando o comportamento humano e suas contradições (SANTOS, 2002, p. 33), diferentemente da charge, que necessita estar relacionada a algum fato no tempo, espaço e contexto. Além disso, na charge as personagens vêm em forma de caricaturas, podendo ser facilmente reconhecidas por seus traços.

O cartum [...] é um desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou com personagem específico/real. Privilegia-se, geralmente, a crítica de costumes, satirizando comportamentos, valores e cotidiano (RIANI-COSTA, 2002, p. 48). No entanto, há casos em que pode aparecer, no cartum, personalidades conhecidas e atuais. Nesse caso, a imagem da pessoa real evoca não o aspecto fático do indivíduo representado, mas o simbolismo ligado a sua pessoa ou a alguma situação a ele relacionada e historicamente construída (SILVA, 2008, p. 82).

Os nomes que se dão aos gêneros influenciam muito no seu entendimento, principalmente porque cada gênero recebe características peculiares. Com o cartum não poderia ser diferente. Ramos (2007) afirma que o rótulo 'cartum' antecipa informações de gênero ao leitor, preparando-o para que se adapte às características teóricas anteriormente descritas. Ao saber que o nome de determinado gênero é cartum, saberemos também que esse gênero virá carregado de críticas, pois esse é seu objetivo.

O cartum é um gênero complexo que “[...] trabalha com conceitos prontos, estereotipados, e depende dessa partilha de saberes e referências comuns para se comunicar com eficácia” (SILVA, 2008, p. 83). Outra característica marcante do gênero cartum são as imagens que o constituem. Segundo Fonseca (1999, p. 40), as imagens se apresentam como se fossem xilogravuras, ora de maneira invertida, ora espelhada.

Há, nesse sentido, uma relação com outras imagens, por meio de intertextos ou de paráfrases, fazendo com que o leitor construa signos e dê significado à leitura do cartum, visto que a existência de um signo só é possível “[...] na medida em que

são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor [...]” (BARTHES, 1998, p. 15).

O cartum se forma a partir de um imaginário social e coletivo, político, ou cultural, ainda que distorcido (satirizado). O fato relatado é atemporal uma vez que partiu de um imaginário social e compartilhado. Geralmente o cartum nos faz lembrar, enquanto leitores, de alguma situação social particular ou fato corriqueiro do dia a dia. O imaginário social se constitui de crenças comuns, correspondentes aos saberes compartilhados por uma sociedade. De acordo com Barcelos (2007), tratam-se de “crenças” comuns a diferentes povos, inseridas em dada cultura.

Muitos elementos compõem a linguagem do cartum, segundo Ramos (2007), o cartum apresenta vários elementos, entre eles a interdiscursividade, (i) a assinatura autoral, que tem o objetivo de mostrar a autoria do cartum e não possui um único lugar de aparecimento; (ii) as personagens ou figurantes, que são retratadas de forma cartunizada, geralmente com traços característicos e não retratam uma pessoa em particular, mas uma coletividade, homens ou mulheres em geral; (iii) a presença de personagens figurantes, ou seja, aquelas que não se repetem ou aparecem na narrativa do gênero cartum.

De acordo com os elementos citados, o gênero que mais se aproxima do cartum é a charge, no entanto, o cartum mostra “[...] um esforço maior do que o da charge em virtude do seu alcance, seus conceitos são compartilhados por um universo maior de leitores, alheios, em sua maioria, às especialidades de uma realidade firmemente ancorada no tempo e no espaço” (SILVA, 2008, p. 84).

Á charge apresenta pontos relevantes, uns parecidos, outros diferentes do cartum. Silva (2008, p. 89), em sua dissertação de Mestrado, fez uma pesquisa sobre a abordagem de conceitos dos dois gêneros em diferentes esferas do humor. Nesse sentido. O autor apresenta o seguinte panorama em relação aos gêneros:

Salão internacional do humor – cartum: comicidade gráfica com temas universais e atemporais. Charge: exposição gráfica de um assunto jornalístico da atualidade.

Salão de humor de Piauí – Em sua última edição, de 2005, uma única classe foi contemplada. Cartum: piada gráfica com características atemporais e que aborda temas universais.

Festival Internacional de Humor e Quadrinhos de Pernambuco – Cartum/desenho de humor: nessa categoria consideram-se todas as obras que versem temas sem relação direta com a atualidade. Charge: nessa categoria consideram-se todos os trabalhos que verse questões e acontecimentos da atualidade (Silva, 2008, p. 90).

Vemos que há muitos pontos em comuns nos dois gêneros, no entanto as

diferenças presentes em cada um deles são facilmente identificadas, fazendo com que cada gênero seja caracterizado de uma forma peculiar.

Cartum e denúncia social

Conforme vimos, o gênero cartum é um rico meio de levar reflexões a diferentes camadas sociais sobre assuntos diversos. A riqueza de elementos presente no gênero como a imagem, a escrita, o jogo de palavras, a ironia entre tantos outros, são capazes de levar a crítica por meio do humor de maneira leve. Conforme afirma Cirne (1982) “[...]a arte dos quadrinhos embora seja aparentemente ingênua, não é inocente”. (CIRNE, 1982, p.23). Os cartuns são capazes de nos fazer pensar diversas situações e muitas vezes nos põe em dificuldades para compreendê-lo, já que para que a interpretação desse gênero seja feita de maneira adequada exige-se um vasto conhecimento de mundo e uma percepção aguçada dos acontecimentos atuais e não atuais que envolvem a sociedade.

Nesse conjunto, podemos dizer que os diálogos presentes nos cartuns e charges, em geral são utilizados com a finalidade de denúncia e de críticas, não estão necessariamente explícitos. O enunciador vai instaurando vários locutores, deflagrando um humor cujas entrelinhas atualizam representações de dada mentalidade, valores característicos de um dado momento ou cultura de forma implícita. (SOUSA, 2008, p.43)

Os discursos utilizados nesse gênero possui um campo crítico que é mostrado por meio da sátira e da ironia fazendo com que reflitamos sobre a nossa identidade. “O objetivo de quem ironiza é desmascarar valores que se colocam como únicos e verdadeiros, denunciar problemas e acontecimentos culturais, sociais e histórico” (SOUZA, 2008 p.43)

O autor, responsável por criar esse gênero, leva em consideração aspectos que possam colocar o leitor como parte integrante do excerto para isso elabora os discursos de forma pensada com o objetivo de intervir na realidade, seja para mudá-la, seja para enxergá-la, ou simplesmente para mostrá-la.. Esses discursos pode tratar de questões políticas, feministas, racistas, machistas, entre tantas outras que estão diretamente ligadas ao convívio social do homem. Analisar esses discursos é então considerar todos esses fatores, além dos ideológicos e suas condições de produção.

Estudar um cartum é estudar além da imagem ou da palavra, é analisar o tempo em que o texto foi produzido quem o produziu e com qual objetivo, é entender o tema abordado e a quem se direciona, é sobretudo entender que esse gênero surge da

[...] imaginação de determinados indivíduos que vivem em determinados contextos históricos, portadores de determinados valores, isto é, indivíduos que possuem determinados interesses e vão expressá-los, consciente ou inconscientemente, no mundo ficcional (MARQUES, 2011, p.96).

Assim, podemos entender que enquanto meio de denuncia social, o gênero não foi criado apenas para entreter leitores ou para fazer rir, isso é secundário, é apenas a consequência de se mostrar a realidade como ela é e que muitas vezes é camuflada, ou seja, sua principal característica é “[...] constituir como instrumento de persuasão, intervindo no processo de definições políticas em ideológicas do receptor, através da sedução pelo humor, e criando um sentimento de adesão que pode culminar com um processo de mobilização”. (MIANI, 2012, p. 40). Logo, “A linguagem não surge num vazio social, pelo contrário, estrutura-se num espaço sócio-histórico e representa um conjunto de homem de produção de significados.”(NOGUEIRA, 2001, p.21) significados esses que são dados pelos próprios leitores ou por seus criadores.

Podemos então dizer que o cartum surge justamente da necessidade de se mostrar a realidade social, por isso aborda temas tão polêmicos e necessários. Conforme afirma Orlandi (2009, p. 39) “Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há desse modo começo absoluto, nem ponto final para o discurso”. Assim, pode-se afirmar que o cartum pode e deve ser estudado por diversas áreas do conhecimento principalmente se o considerarmos como ferramenta de cunho social.

Cartum e preconceito racial

Dentre os vários temas denunciados por meio do Cartum, os quais possuem como objetivo levar a reflexão por meio da crítica e do humor está o preconceito racial (ou racismo), por mais que seja para alguns uma temática ultrapassada, trata-se de um assunto que deve ser debatido. “O racismo é uma ideologia, uma estrutura e um processo pelo qual grupos específicos, com base em características biológicas e culturais verdadeiras ou atribuídas são percebidos como uma raça ou grupos étnicos inerentemente inferiores.”-(ROSEMBERG, 2003,. 128). Esse “considerar” o outro diferente leva a discriminação, maus tratos e exclusão.

A presença do negro nos gêneros pertencentes as histórias em quadrinho, sobretudo no Cartum não é algo novo, é comum vermos o negro como um ser humano inferior em diversas histórias que perpassam o tempo, os negros ali retratados nesses textos, muitas vezes ou são vilões ou (auxiliadores) ajudantes dos super-heróis que

em suma maioria são brancos, deixando assim os negros no papel de inferiores e submissos aos “Brancos heróis”. No capó imagético (é importante falar, pois trata-se de um texto verbo-visual).

“[...] podemos ver dois tipos de estereótipos relacionados ao negro: o cultural (pobre, bandido, semi-analfabeto) e o físico (pele muito escura e lábios muito grossos, a chamada “blackface”). Nas produções voltadas para o público infantojuvenil, o estereótipo físico é o mais encontrado (em animações e quadrinhos produzidos até 1950), mas existem também exemplos de estereótipos culturais (WENSE, 2015, p. 15).

Aumenta-se cada vez mais o modo excluído como o negro vem sendo tratado na sociedade, no gênero cartum esse tratamento é mostrado para os leitores. Afirmamos não ser racistas ao mesmo tempo em que consideramos viver em um corpo social que discrimina e que exclui. “A exclusão contemporânea é diferente das formas existentes anteriormente de discriminação ou mesmo de segregação, uma vez querendo a criar, internacionalmente, indivíduos inteiramente desnecessários ao universo produtivo, para os quais parece não haver mais possibilidades de inserção.”(SAWAIA, 2017, p. 25).

A própria palavra “negra” quando usada, apresenta diversos significados negativos que foram criados e reproduzidos ao longo do tempo. Trocadilhos, piadas, humor de um modo geral são elaborados diariamente em torno da palavra e a sua multiplicidade de sentidos. Segundo Guimarães

A modernidade negra é o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental, mas, sob a palavra negra se escondem personas muito diversas: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. Ademais, a inclusão só tem sentido se pensada como processo que se desenrola no tempo.” (GUIMARÃES, 2002, p.2)

A forma como o negro é caracterizado em livros didáticos em cartuns, em tirinhas, jornais e outros meios vem mudando de acordo com as adaptações e adequações que eles vem fazendo no que se refere às lutas e ganho de seus direitos. “[...] o “novo negro” é também, e principalmente, o intelectual negro americano, que se notabiliza [...] São políticos, poetas, escritores, pintores e escritores, além de músicos, que, nos anos seguintes, transformarão Paris em santuário de tolerância racial, enquanto alimentam internamente a resistência à segregação.”(GUIMARÃES, 2002, p. 8).

A pós modernidade trouxe a tona questões que alguma forma, foram esquecidas, entre elas a diferença, vista agora com algo positivo. Mas até que ponto é positivo ser diferente? Esses e outros questionamentos são postos para reflexão por meio do gênero cartum. Se, por um lado, cresce o respeito à diversidade de valores culturais, por outro lado, emergem fortes pressões para a manutenção das identidades e valores culturais regionais” (CAMINO, 2001, p. 17).

Pode-se afirmar que a aceitação e o convívio com a diferença embora controversos tem sido maior do que o desejo de unificar uma determinada cultura. E nessa conjuntura surge esse gênero como forma de denunciar ou criticar, por meio do humor qualquer que seja o ato discriminatório. Conforme afirma Lopes (2013)

A literatura como manifestação artística ao mesmo tempo é reflexo e também reflete valores culturais de determinada sociedade. Estes valores são impressos pelo topo da hierarquia social. Uma sociedade excludente como a brasileira reproduz os valores que determinam a exclusão nas suas manifestações artísticas, tensionando o campo da cultura. Quando o assunto é racismo, a literatura e gêneros literários não saem ilesos (LOPES, 2013, S/P)

Por meio desses valores culturais podemos entender que o cartum desenvolve potencialidades de relevância social. Logo, esse possui valor e significado por meio de interferências sociais. Essa criação, recriação e denúncia de valores sentimentos e concepções exposta pelos quadrinhos mostra a cultura e nos faz refletir sobre ela em seus mais diversos níveis.

Análise do corpus

Análise 1



Potencialidade/tema : crítica a maneira como o negro é tratado nas telenovelas

Apresentação da crítica: Implícita

Recursos: verbais (texto escrito) e não verbais (diferentes cores, único cenário, balões de fala)

Temos no cartum acima três personagens, ambos negros, supomos ser o pai, a mãe e a filha. A mãe, representada por uma mulher adulta está trabalhando, realizando algum serviço doméstico (supomos ser uma lavagem de louça pelo uso do avental/tecido amarelo amarrado a sua cintura), o pai, representado pela figura do homem adulto está em frente à televisão assistindo determinado programa. A potencialidade do gênero em questão é apresentada por meio das cores usadas na representação dos personagens- o preto- e para corroborar com esse recurso temos a fala da personagem, a qual completa a crítica presente no gênero.

A fala da menina é responsável por sustentar a crítica do gênero em estudo. Pelo fala, representada no balão “não quero mais ser atriz” podemos entender, enquanto leitores, que se trata de uma criança com sonhos, o verbo “querer” indica isso, esse sonho é interrompido no momento em que a criança (podemos afirmar pelo uso do recurso verbal- laço- na cabeça da personagem) dá continuidade ao seu discurso. , no entanto ela desiste “[...] pra ter que lavar, passar, servir, eu trabalho aqui mesmo”.

A fala completa da personagem/criança é a própria crítica do gênero que com o uso do humor nos leva a refletir sobre uma questão que não está explícita no gênero mas que pode ser interpretada: a maneira como o negro é tratado nas telenovelas e nas mídias em geral.

Lima (apud Ferreira, 2000) afirma que “Na mídia, o segmento negro tem sido representado por uma imagem estereotipada, na qual os afrodescendentes são mostrados frequentemente em posição subalterna em relação ao branco” (p. 43).

Por essa fala entende-se que a menina viu a realização de algum trabalho que constantemente é executado por ela, sendo feito por uma personagem da mesma classe social ou da mesma cor fazendo com que a menina não veja o “ser atriz” como algo vantajoso, já que realizará a mesma tarefa.

A partir do discurso da menina podemos ter duas percepções diferentes, mas que vão ao encontro uma da outra. Primeiro a menina realiza trabalhos domésticos

assim como a mãe a segunda é: ela via o seu sonho como uma forma de melhor de vida, como uma ferramenta de mudança social, mas se depara com o contrário. Através dos recursos visuais podemos notar ainda que trata-se de família de baixa renda visto que na sala há apenas um sofá e a menina está de pé, para assistir televisão ao lado do pai.

Análise 2



Potencialidade/tema : crítica a quantidade de pessoas negras mortas.

Apresentação da crítica: implícita

Recursos: linguagem verbal e não verbal, único cenário, sem balões de fala.

Temos na charge acima dois personagens negros dialogando sobre a temática do fim do mundo. O diálogo, composto por dois enunciados, aborda a temática do fim do mundo de modo geral, o que é marcado pelo uso do sujeito indeterminado “disseram”. Há a presença de uma pergunta retórica introduzindo a composição do gênero. A temática do fim do mundo é tratada em meios religiosos, políticos e sociais frequentemente, no entanto, diferente de como é abordada no texto que analisamos o acontecimento não especifica o fim de uma raça.

Enquanto um dos personagens pergunta sobre o fim do mundo obtém como resposta o inesperado “pra gente está acabando aos poucos! Em dolorosas parcelas” ao usar a primeira pessoa do plural “a gente” o emissor se coloca como sujeito passivo da ação bem como os interlocutores que possuem a sua cor. O termo “aos poucos!” deixa evidente a pouca relevância que tem tido as mortes de pessoas negras. Quando falamos em “parcela”, de uma maneira geral, falamos em fração ou parte de alguma coisa, o conteúdo “a morte de pessoas negras” exposto pelo cartum é levado de forma implícita dentro das falas dos personagens, no entanto sabemos

do que se trata, porque a informação é afirmada através do recurso “147 mortes no Espírito Santo, maiorias são jovens negros”. Logo, podemos compreender que trata-se de um cartum que possui como objetivo levar a crítica e a reflexão sobre as mortes de pessoas negras que muitas vezes não é levada em consideração e por vezes é tratada como um mero número. É como se morrer fosse uma fatalidade pela condição de ser negro, conforme afirma Souza (2000) a cor de pele e as características fenotípicas acabam operando como referências que associam de forma inseparável raça e condição social (Souza, apud Ferreira, 2000, p. 41-42)

Análise 3



Potencialidade/tema : crítica ao modo como o negro é tratado.

Apresentação da crítica: implícita

Recursos: linguagem verbal e não verbal, único cenário, sem balões de fala.

Sabe-se que foi exibido na Globo, em abril de 2017, uma minissérie cujo o nome era “os dias eram assim” essa minissérie ou “supersérie” como foi intitulada, tinha com enredo histórias que se passavam na década de 70, períodos de grandes repressões. A ditadura militar foi um período em que o autoritarismo dominava, logo era os governos dos que tinham maior poder aquisitivo, nessa conjuntura os negros geralmente não tinham voz, e aquele que desobedeciam o que era imposto acabava sendo morto.

Na imagem temos um jovem negro e em sua vestimenta está escrito “jovem

negro vivo” observa-se que são atribuídos dois adjetivos distintos ao substantivo “jovem”, “negro” e “vivo”.

O fato de apagar algo escrito, ou de rascar, rasurar geralmente é associado a vandalismo, no entanto no cartum apresentado essa informação é colocada em segundo plano e a observação colocada em evidência é a de que o jovem está vivo, apesar de negro, o que corrobora com a análise dois realizada no presente artigo.

Além do personagem ser negro e estar vivo, percebe-se que a crítica do cartum está justamente na parte verbal dele. O jovem está apagando um verbo “ERAM” trata-se de um verbo empregado no passado para fatos contecidos em um determinado tempo. Esse verbo é substituído por um outro verbo “Continuam”. Deve-se levar em consideração que o presente do verbo “eram” é “é”, portanto o verbo utilizado é outro, o verbo continuar indica que algo não foi interrompido. E essa é justamente a crítica do cartum. Insistimos em falar que não somos racistas, ou que o racismo não existe, ou que é coisa do pasado, no entanto vimos marcas evidentes de que ele ainda está presente em nosso meio social. Ao usar o verbo “continuar” fica evidente que os dias, da qual a telenovela fala (períodos de repressão de regime, de autoritarismo, de violência) não mudou, não deixou de existir, ou seja a desigualdade a violência continuam, embora muitas vezes mascaradas, não deixaram de existir.

Análise 4



Potencialidade/tema : crítica ao modo como o negro é tratado.

Apresentação da crítica: implícita

Recursos: linguagem verbal e não verbal, único cenário, balões de fala, personagens

em segundo plano.

No excerto acima temos duas situações iguais representadas por personagens diferentes.

Na primeira temos uma criança branca, bem vestida e bem calçada que aparentemente praticou uma conduta punível, já que está sendo apontada como autor de algo negativo, no entanto ao ser apontada um dos personagens, por meio dos balões de fala afirma “se fizer isso de novo eu chamo seu pai”. Subentende-se por essa fala que a criança terá uma segunda chance, e que a repreensão viria de um superior pertencente ao grupo familiar da qual faz parte, o pai.

A mesma situação acontece com a segunda criança, que por meio dos recursos visuais podemos notar que trata-se de uma criança negra, sem roupa (pelo menos na parte superior), com parte das roupas rasgadas, o que mostra que trata-se de uma criança de baixa renda. A criança também pratica uma conduta punível, no entanto a criança também pratica uma conduta punível, no entanto, diferente de como acontece com a criança branca já mencionada, a solução apresentada pelos personagens secundários é a de “chamar a polícia”. Vimos que embora os atos praticados sejam os mesmos as crianças são tratadas de maneira diferentes.

Corroborando com a crítica ao preconceito demonstrada pelo cartum temos a presença da seguinte fala para se referir a criança branca “Calma é criança”, reafirmando que cometer atitudes erradas é normal para uma criança, pois segundo o senso comum se trata da fase de aprendizagem, na qual os erros são algo positivo para a construção de um ser humano melhor, enquanto que quando os personagens se direcionam a criança negra o adjetivo muda, ao invés de ser tratado como “criança”, é tratado como “ladrão”, seguidamente os personagens fazem um apelo “Redução da maioridade penal, já”. Para situarmos a charge devemos entender o contexto na qual está inserida. A redução da maioridade penal é uma proposta de emenda à constituição que reduz a maioridade de 18 para 16 anos. Nesse cartum temos uma crítica a forma diferente como o negro é tratado em relação ao branco “o que leva ao afrodescendente a introjeção de um julgamento de inferioridade, não somente quanto ao aspecto racial, mas também em relação às condições socioeconômicas, implicando o favorecimento de uma concentração racial de renda, de prestígio social e de poder por parte do grupo dominante (Souza, apud Ferreira, 2000, p. 41-42, grifo nosso).

Análise 5



Potencialidade/tema : crítica a morte de pessoas negras

Apresentação da crítica: implícita

Recursos: linguagem verbal e não verbal, único cenário, sem balões de fala.

Temos no cartum acima duas personagens. Podemos inferir que trata-se de duas mães pelo uso do tratamento “filho”. A diferença, como todas as outras mostradas aqui está evidente na cor das personagens e nos aspectos raciais evidenciados por meio dos recursos visuais usados.

Aparentemente há uma despedida das mães em relação aos filhos. Essa despedida embora realizada de maneira similar apresenta recursos verbais peculiares. A mãe de pele branca despede do filho usando apenas “tchau filho, bom trabalho e volte logo para casa” vimos que se trata de um direcionamento normal de quem se despede de um filho, após o verbo coltar é utilizado o advérbio de tempo “logo”, diferente do que acontece com a mãe de pele negra. Essa ao invés de utilizar o advérbio de tempo, utiliza o adjetivo “vivo” após o verbo ao invés de dizer “volte para casa”, ela diz “volte vivo”, trata-se de uma crítica às mortes de negros na sociedade de uma maneira geral, para ela, mais importante do que ele voltar para casa, seria ele voltar vivo. Nesse cartum é evidente para o leitor a preocupação de mães e pessoas negras com o rumo que uma sociedade racista e preconceituosa tem tomado, não é visível para o leitor da charge os filhos das respectivas mães, mas pela descendência fica

clara a crítica ao racismo.

Todas as análises apresentadas aqui traz a crítica de forma implícita, algumas delas presentes nas falas dos personagens, outras presentes nas ações representadas pelos recursos verbais. A similaridade entre elas é a temática, que em sua maioria apresenta o negro e o branco sendo colocado de formas diferentes e tratados de forma desigual perante a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das pesquisas e das análises realizadas até o presente momento é possível compreender que o Cartum enquanto gênero textual jornalístico é uma excelente ferramenta de denúncias sociais, ademais por se tratar de um gênero humorístico é capaz de denunciar e criticar questões relevantes da sociedade atual com leveza, fazendo com que leitores de diferentes idades sejam capazes de compreender e se apropriar das temáticas debatidas.

No presente artigo foi levado em consideração um tema bastante relevante, principalmente se considerarmos as mudanças em que a sociedade vem sofrendo ao longo dos tempos. As políticas públicas voltadas para o combate ao preconceito embora presentes na atualidade, ainda precisam ser estudadas, debatidas e levadas ao conhecimento da sociedade em geral, nesse contexto o Cartum é uma ferramenta rica para a disseminação dessas informações principalmente quando notamos a evidência da linguagem não verbal, visto que ela, mostra-se significativa no processo de construção do gênero e do entendimento do leitor.

Por se tratar de um gênero que aborda questões atemporais, o cartum, é um gênero que ainda deve ser estudado, assim a presente pesquisa além de contribuir para a disseminação do conhecimento referente as questões sociais, pode corroborar para o entendimento do gênero levando ao conhecimento dos leitores que, considerar os discursos presentes nesses textos é também levar em consideração as condições de produção, o meio em que o sujeito produtor do discurso vive, os discursos por trás dos atuais entre outros termos constituintes desse gênero.

Por outro lado, é necessário que estudos relacionados aos gêneros e questões sociais ainda sejam realizados como forma de levar conhecimento a diferentes leitores e conseqüentemente combater qualquer forma de preconceito dentro da sociedade.

REFERÊNCIAS

- ARBACH, J. M. I. **O fato gráfico**: o humor gráfico como gênero jornalístico. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - USP/SP, 2007.
- BARCELOS, A. M. F. Reflexões acerca da mudança de crenças sobre ensino e aprendizagem de línguas. In: **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v.7, n. 2, 2007.
- BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- CIRNE, Moacyr. Uma Introdução **Política aos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.
- FERREIRA, Ricardo Franklin Afrodescendente – **identidade em construção**. São Paulo: Pallas, 2000.
- FONSECA, J. da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. **Departamento de Sociologia**, Universidade de São Paulo, 2002.
- JUNIÃO. **Home Junião**. Disponível em: <http://www.juniao.com.br/> acesso em : 23, junho de 2021.
- LOPES, Romildo Sérgio. **Representação da identidade negra nas histórias em quadrinhos**. 2012. Disponível em: . Acesso em: 21.06.2021;
- MARQUES, Edmilson. Super-Heróis: **ficção e realidade**. In: VIANA, Nildo & REBLIN, Iuri Andréas. Super-Heróis, cultura e sociedade: aproximações multidisciplinares sobre o mundos dos quadrinhos. Aparecida-SP: Idéias&Letras, 2011. p. 93-119
- MIANI, Rozinaldo Antonio. Charge: uma prática discursiva e ideológica. **Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos**, v. 1, n. 1, p. 37-48, 2012.
- NOGUEIRA, Conceição. **Análise do discurso**. 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso: princípios e procedimentos. In: **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Pontes, 2009;
- RAMOS, P. E. **Tiras cômicas e piadas**: duas leituras, um efeito de humor. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, 2007.
- RAMOS, P. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero. In: **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 38, n. 3, 2009.
- RIANI-COSTA, C. F. **Linguagem e cartum...tá rindo do quê?** In: INTERCOM -

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO XXV. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Salvador/BA. 2002.

ROSEMBERG, Fúlvia; BAZILLI, Chirley; DA SILVA, Paulo Vinícius Baptista. Racismo em livros didáticos brasileiros e seu combate: uma revisão da literatura. **Educação e pesquisa**, v. 29, n. 1, p. 125-146, 2003.

SANTOS, R. E. dos. **Para reler os quadrinhos Disney**: Linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002.

SAWAIA, Bader. **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. Editora Vozes Limitada, 2017.

SILVA, Hédio. **Discriminação racial nas escolas**: entre as leis e as práticas sociais. Brasília: Unesco, 2002.

SILVA, I. C. da. **Humor gráfico**: o sorriso pensante e a formação do leitor. Natal: UFRN/RN. Dissertação de Mestrado, 2008.

SOUSA, Ana Caroline. Análise do discurso aplicada em charges e cartuns políticos. **Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Patos de Minas: UNIPAM**,(1), p. 39-48, 2008;

SOUSA, O. de et al. **O que é humor gráfico?** Lisboa: Escolar, 2014.

TEIXEIRA, L. G. S. **Sentidos do humor, trapaças da razão**: a charge. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005. (Coleção FCRB, Série Estudos 2).

WENSE, Henrique Sampaio. **A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infantojuvenis**. Brasília: Universidade de Brasília, 2015. Disponível em: . Acesso em: 21.06.2021

Capítulo 10

**O RETRATO DA ARTISTA
ELAINE RISLEY:
NARRATIVA E PINTURA EM
CAT'S EYE, DE MARGARET
ATWOOD**

**Natália Pacheco Silveira
Sandra Sirangelo Maggio**

O RETRATO DA ARTISTA ELAINE RISLEY: NARRATIVA E PINTURA EM *CAT'S EYE*, DE MARGARET ATWOOD

Natália Pacheco Silveira²³

Atua como Bolsista de Iniciação Científica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participa do projeto de pesquisa Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa, coordenado pela Professora Dra. Sandra Maggio. Graduanda em Letras -Licenciatura pela UFRGS, com ênfase dupla em português, inglês, e suas respectivas literaturas

Sandra Sirangelo Maggio²⁴

Professora titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Departamento de Línguas Modernas. Atualmente é pós-doutoranda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Possui doutorado em Literatura Anglo-americana pela UFRGS (1999), mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela UFSC (1981), capacitação a convite do Conselho Britânico em Literatura Vitoriana na Universidade de Leicester, Inglaterra (1989). É licenciada em Letras (licenciatura dupla, Português/Inglês) pela UFRGS (1979). Integra o grupo de pesquisa CNPq "O Desenvolvimento do Romance das Ilhas Britânicas nos Séculos XIX e XX". Participa do conselho editorial de revistas especializadas em literatura e atua como parecerista ad hoc para a Capes.

Resumo: A obra *Cat's Eye* (1988), de Margaret Atwood, traz a autobiografia ficcional de Elaine Risley, influente artista canadense. A pintora, ao voltar a sua cidade natal, Toronto, para uma exposição retrospectiva de sua obra, repensa criticamente sua vida e, em especial, o relacionamento com suas três melhores amigas de infância: Carol, Grace e Cordelia. Ao longo da narrativa, acompanhamos o desenvolvimento artístico e pessoal de Risley, a qual, através de seu relato em 1ª pessoa e de suas pinturas — colocadas ao acesso do leitor por meio de descrições epigramáticas —, expõe sua trajetória como mulher, artista e mãe nos anos 60. Hite (1995) comenta a respeito da

²³ Graduanda em Letras -Licenciatura pela UFRGS, com ênfase dupla em português, inglês, e suas respectivas literaturas. E-mail para contato: silveiranataliap@gmail.com

²⁴ Pós-doutoranda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail para contato: sandramaggio01@gmail.com

relação entre os fatos narrados por Risley e sua produção artística, explicitando o ponto comum entre ambos: nem a arte, nem a experiência pessoal, podem ser separadas das dinâmicas de poder, as quais constituem a realidade. A partir das relações entre os meios da narrativa e da pintura, este trabalho objetiva analisar os como a conexão entre os mesmos se dá na obra. Para tal, serão exploradas as relações entre os capítulos e as pinturas de Risley — que os nomeiam —, bem como a apresentação e composição das obras durante a narrativa e, quando necessário, suas relações com outras pinturas e artistas referenciados. Como apoio teórico, lanço mão de autores que investigam como a narrativa de *Cat's Eye* e seus significados são construídos, bem como a relação do gênero autobiografia com arte: Banerjee (1990), De Jong (1998), Hite (1995), Howarth (1974) e Vickroy (2005). As contribuições esperadas são o aprofundamento da discussão a respeito das interfaces entre narrativa e pintura, assim como seus significados dentro e fora de *Cat's Eye*.

Palavras-chave: Literatura Canadense. Autobiografia. Pintura

Abstract: Margaret Atwood's *Cat's Eye* (1988) features the fictional autobiography of Elaine Risley, influential Canadian artist. The painter, upon returning to her hometown, Toronto, for a retrospective exhibition of her work, critically rethinks her life and, in particular, her relationship with her three childhood best friends: Carol, Grace and Cordelia. Throughout the narrative, we follow Risley's artistic and personal development, who, through her first-person account and her paintings — placed for the reader through epigrammatic descriptions — exposes her trajectory as a woman, artist and mother in the 60s. Hite (1995) comments on the relationship between the facts narrated by Risley and her artistic production, explaining the common point between them: neither art nor personal experience can be separated from the dynamics of power, which constitute reality. Bearing in mind the connection between the two means — narrative and painting — this work aims to analyze the links between them in the novel. To this end, the connections between the chapters and Risley's paintings — who name them — will be explored, as well as the presentation and composition of works during the narrative and, when necessary, their relation with other paintings and referenced artists. As theoretical support, I employ authors who work on how *Cat's Eye's* narrative and meanings are assembled, as well as the relationship between autobiography and art: Banerjee (1990), De Jong (1998), Hite (1995), Howarth (1974) and Vickroy (2005). The expected contributions are the discussion about the interfaces between narrative and painting, as well as their meanings inside and outside *Cat's Eye*.

Keywords: Canadian Literature. Autobiography. Painting

INTRODUÇÃO

Cat's Eye (1988) é a autobiografia ficcional de Elaine Risley, influente pintora canadense, a qual retorna a sua cidade natal, Toronto, para uma exposição retrospectiva de sua obra. Ao longo de sua viagem e estadia, Risley repensa criticamente sua vida, e em especial seu relacionamento com suas três melhores amigas de infância: Carol, Grace e Cordelia. Dessarte, a obra é composta por meio do relato em primeira pessoa da protagonista, a qual retoma sua trajetória de vida por

meio de *flashbacks*, ao mesmo tempo em que se prepara para sua exposição. Este relato traz eventos cruciais em sua formação, os quais abarcam aspectos pertinentes sobre sua criação, seus relacionamentos, e, especialmente, sua trajetória como artista. Sendo assim, como exposto por Dvorák (2001):

Como um *Künstlerroman*, *Cat's Eye* retrata o desenvolvimento da jovem artista protagonista e sua relação com a cultura e a sociedade que a cercam. [...] Atwood demonstra [...] sua atração gradual por essa forma paralela e alternada de articulação, as artes visuais. A vocação da artista já está latente nas descrições verbais de objetos da jovem Elaine, que revelam uma aguda sensibilidade à luz, cor e sombra. (DVORÁK, 2001, p. 303) (tradução minha)²⁵

Hite (1995) comenta a respeito da relação entre os fatos narrados por Risley e sua produção artística, explicitando que nem a arte, nem a experiência pessoal, podem ser separadas das dinâmicas de poder, as quais constituem a realidade. Dvorák (2001) também aponta que Atwood consistentemente enfatiza a conexão entre arte e política —enfatizando a relação entre a literatura e o contexto social, político e cultural do qual emerge. Tendo em vista tais considerações, fica claro que não apenas a vocação artística de Risley se mostra essencial para a construção da narrativa, como também suas pinturas, que representam, igualmente, aspectos relevantes a respeito da sociedade na qual a artista está inserida.

À vista disso, objetiva-se analisar neste trabalho as interfaces entre autobiografia e pintura, por meio de três tópicos principais: as relações entre autobiografia e retrato, entre os capítulos e as pinturas da obra, e, finalmente, o papel dos artistas referenciados em *Cat's Eye*. Desse modo, e com o apoio teórico de autores como Banerjee (1990), De Jong (1998), Hite (1995), Howarth (1974) e Vickroy (2005), pretende-se evidenciar como os dois meios — narrativa e pintura — integram-se e constroem significados dentro e fora da narrativa.

Autobiografia e autorretrato

Primeiramente, ao analisar-se os vínculos entre autobiografia e autorretrato, vale ressaltar a conexão entre o relato autobiográfico e a pintura como atos

25 "As a *Künstlerroman*, *Cat's Eye* retraces the development of the young artist protagonist and her relationship to her surrounding culture and society. [...] Atwood relates [...] her gradual attraction to that parallel, alternate form of articulation, the visual arts. The vocation of the artist is already latent in the young Elaine's verbal descriptions of objects, that reveal an acute sensitivity to light and colour and shade."

terapêuticos para a protagonista. A partir de ambos, Risley consegue retomar e assimilar acontecimentos traumáticos de sua infância, ressignificando-os. De acordo com O'Flynn (2011), ao analisar a obra de Edward Adamson, artista conhecido por unir arte à terapia²⁶, é possível ver as pessoas passarem por um processo de cura ao se expressarem por meio da arte, mesmo que suas memórias e símbolos estejam desconexos.

Outrossim, Hite (1995) também ressalta que a arte pode exceder a consciência. Indo além, ela até mesmo fornece uma representação mais completa e mais compassiva do que a pretendida pelo consciente. À vista disso, nota-se que, em *Cat's Eye*, Risley consegue, por meio de suas criações, em conjunto com seu relato autobiográfico, ressignificar seus traumas, acessando memórias que antes não estavam a seu alcance. Por meio de suas pinturas, a protagonista retrata objetos que “carregam uma ansiedade” (ATWOOD, 2009) que, de primeiro momento, não parece ser suas. Ao conseguir unir sua arte e seu relato autobiográfico, Risley exterioriza tais eventos e cenários, expressando seus sentimentos e mensagens.

Em segundo lugar, é interessante analisar as interfaces e similaridades entre autobiografia e autorretrato. Howarth (1974) nos aponta uma série de afinidades entre os dois, colocando em equivalência uma autobiografia a um autorretrato. De acordo com o autor, uma autobiografia é um autorretrato feito de dentro para fora — ambos possuem “entidades duplas”, ou seja, uma série de transações que precisam ocorrer entre ilusão e realidade, espaço e tempo, pintor e modelo, cada elemento demandando seu lugar. Dessa forma, um autorretrato demandaria ainda mais tais transações, uma vez que não há uma separação entre o artista e o modelo — ou seja, a pessoa precisa posar e pintar ao mesmo tempo. Nesse sentido, o artista estaria “compondo uma composição” — tanto como aquele que concebe e executa obra, quanto aquele que a está ilustrando. Aqui também entra o papel de espelhos, que representam o meio pelo qual o artista se retratará: a imagem reversa é familiar a si mesmo, mas não aos outros. Um único espelho pode reduzir seu campo de visão, ou aumentá-lo, como o caso dos espelhos convexos²⁷.

²⁶ Adamson é conhecido como o pai da arte terapia na Grã-Bretanha. Ele também é o criador da “*Adamson Collection*”, que reúne 2000 trabalhos de 63 pessoas de 17 países. A coleção conta com criações de pacientes que trabalham nos estúdios organizados pelo artista. (<http://www.adamsoncollectiontrust.org/>)

²⁷ Espelhos convexos são conhecidos por seu uso em pinturas da época do Renascimento. “Procurando explicar o surgimento dessa extraordinária nova forma de arte, ou *ars nova*, como era chamada, o celebrado artista contemporâneo David Hockney propôs uma teoria corajosa e controversa.

Isto posto, mais uma vez fica evidente o paralelo entre pintura e narrativa em *Cat's Eye*: o próprio título do livro é igualmente nomeado a um autorretrato feito por Risley. Nele, a protagonista se enxerga por meio de um espelho convexo, colocando, em cada um dos lados do reflexo, passado e presente. Ademais, o título também remete a uma bolita — brinquedo popular na infância da protagonista — e ao próprio olho do gato, que é convexo. Outra pintura da protagonista, “*Unified Field Theory*”²⁸, apresenta Risley vestida com um capaz, o qual cobre parcialmente seu rosto; flutuando acima de uma ponte, que representa a ponte próxima à casa de sua infância, a figura segura uma bolita. Abaixo da ponte há o universo.

De Jong (1998), analisando a descrição da pintura, e tendo em vista seu título, assinala como a tela aparenta ser uma tentativa de Risley de apresentar sua vida como um todo, o qual é composto por entidades opostas: o passado (bolita) e o presente (a própria figura de Risley); visão (o cenário apresentado) e visões (a visão obtida pela bolita, um espelho convexo); ciência (o universo) e arte (a composição), o universal e o particular, entre outros. De forma similar, a própria narrativa de *Cat's Eye* une tais elementos, em uma mescla de passado e presente, ao trazer eventos significativos na vida de Risley, bem como sua percepção sobre os mesmos.

Ademais, vale ressaltar a relação tanto da autobiografia quanto do autorretrato não apenas como representações do artista, mas também de seu tempo (HOWARTH, 1974). Dessa forma, em *Cat's Eye*, a formação da identidade de Risley é conectada às transformações que ocorrem em Toronto (BANERJEE, 1990). Além disso, a protagonista também faz uma análise dos costumes ao longo do tempo em seu relato. Tal processo a coloca tanto como um objeto — parte das transformações ocorridas —, quanto como um período — ao ser representativa de uma época, a sua. Esse processo pode ser interpretado tanto a partir de seu relato quanto de suas pinturas,

Ele afirmou que as pinturas renascentistas causam a impressão de realidade – possuindo o que ele chama de “imagem óptica” – porque os artistas usavam lentes e espelhos para projetar imagens sobre telas ou superfícies similares, traçando contornos a partir dessas projeções. Essa teoria é apresentada de maneira mais completa no livro escrito por Hockney, *Secret knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*, de 2001.” (<https://sciam.com.br/optica-e-realismo-na-arte-renascentista/>) Uma das pinturas mais célebres contendo um espelho convexo, *O casamento de Arnolfini*, de Jan van Eyck, também é mencionada como uma das grandes inspirações de Risley.

28 “Em física, uma teoria do campo unificado é um tipo de teoria de campo que permite que todas as forças fundamentais entre partículas elementares sejam descritas em termos de um único campo. [...] O termo foi criado por Albert Einstein que tentou unificar a teoria da relatividade geral com o eletromagnetismo.” (<https://artsandculture.google.com/entity/m03bl9w?hl=pt>)

uma vez que as mesmas também representam pessoas, cenários e objetos de sua época, além da própria figura de Risley.

Dvorák (2001) também ressalta como essa estratégia é usada como forma de crítica: as descrições de alimentos e roupas sinalizam e codificam uma realidade sociocultural. Nesse sentido, esses elementos demarcam e delimitam espaços, mostrando como essa sociedade pode ser disfuncional. Como exemplo, roupas (exterior) são frequentemente usadas como representativas dos valores (interior) — especialmente de mulheres —, e também como disfarces — quando Risley passa a se mutilar, ela usa suas roupas para cobrir os machucados. Dessa forma, os dois meios — narrativa e pintura — trazem um panorama não apenas sobre a vida da protagonista, mas dos costumes, cenários e pessoas que a habitam.

Finalmente, a alternância entre o verbal e o visual dentro da narrativa ressalta a interação conjuntiva entre os dois meios (DVORÁK, 2001). À vista disso, a tela ficcional funcionaria, para Atwood, como um modo de traduzir o “real” em textual (DVORÁK, 2001). Nesse sentido, em alguns momentos os leitores devem ler o texto como se vissem a pintura, o que dissolve as fronteiras entre os dois meios.

Ainda segundo Dvorák (2001), é importante ressaltar como tanto a narrativa é relevante para a “leitura” das telas, como as telas são relevantes para a leitura da narrativa. Além disso, a união dos dois meios chama a atenção ao próprio ato artístico de representar a realidade.

[...] os elementos de exposição na prosa permitem ao observador ver por trás e por baixo da tela, e chegar a uma visão mais completa do que se víssemos apenas a tela. A escrita elabora e amplia a visão da pintura, e a pintura sintetiza a mistura de sensações criadas pela escrita. [...] Ao escrever sobre a pintura, ao unir imagem e imagem acústica, Atwood auto-reflexivamente insiste na falta de co-naturalidade do signo, no dis-semblante das palavras e das coisas que nomeiam. Suas telas trêmulas chamam a atenção para a multiplicidade de coisas a serem apreendidas pela linguagem e para a polissemia dos signos, que nunca podem bastar para apreender inteiramente a realidade, mas que liberam a imaginação e permitem ao artista, tomando emprestados os termos de Foucault, fazer tudo falar. Tanto as telas da narradora quanto o romance da autora são hinos à percepção e visão, aos poderes de transformação e controle do artista. (DVORÁK, 2001, p. 308) (tradução minha)²⁹

²⁹ “[...] the elements of exposition in the prose enable the viewer to see behind and beneath the canvas, and to arrive at a more complete view than if we saw the canvas alone. The writing elaborates on and expands on the vision of the painting, and the painting synthesizes the mixture of sensations created by the writing. [...] By writing on painting, by joining image and acoustic image, Atwood self-reflexively insists on the sign’s lack of co-naturalness, on the dis-semblance of words and the things they name. Her trembling canvasses call attention to the multiplicity of things to be grasped by language, and to the

Capítulos e pinturas

Todos os capítulos de *Cat's Eye*, com exceção do primeiro, segundo, e do último, são nomeados igualmente a pinturas de Risley. Nestes capítulos são apresentados os eventos que inspiraram as pinturas indicadas no título, bem como uma introdução que se passa no presente da narrativa, quando Risley já é uma pessoa de meia idade. Ademais, as pinturas que nomeiam os capítulos são as presentes na exposição retrospectiva da protagonista, a qual é o motivo de sua volta à Toronto.

Nesse cenário, há uma correspondência entre as pinturas e a época na qual elas são originadas e/ou pintadas, ou seja, o tempo da narrativa. Já no início do livro, Risley comenta sobre como o tempo é uma série de transparências líquidas (ATWOOD, 2009). Em sua exposição, ao final da narrativa, ela comenta estar cercada pelo tempo que ela construiu (ATWOOD, 2009).

É também interessante mencionar que o irmão de Risley, coincidentemente chamado Stephen, é um renomado físico, e, quando adolescente, comenta sobre o tempo não ser uma linha, mas uma dimensão, e sobre a possibilidade de viagens no tempo. Por fim, há uma citação de Stephen Hawking logo na abertura do livro, a qual questiona por que lembramos do passado, e não do futuro³⁰.

Tais menções apontam para o fato de que *Cat's Eye* coloca em perspectiva como o tempo pode ser representado por meio da arte — seja ela em forma de pinturas ou da própria narrativa. Como mencionado anteriormente, tanto os capítulos quanto as pinturas organizam o relato autobiográfico, de modo que ambos representam os eventos e a vida de Risley como um todo. Assim como o relato da narradora, suas obras também estão em ordem cronológica, no que diz respeito ao que representam. Como colocado por Ingersoll (1991), a exposição retrospectiva de Risley é um evento que permite que ela reforce sua própria identidade e história. Dessa forma, completando sua retrospectiva, Risley consegue diferenciar-se das

polysemy of signs, which can never suffice to entirely apprehend reality, but which liberate the imagination and allow the artist, to borrow Foucault's terms, to make everything speak. Both the narrator's canvasses and the author's novel are hymns to perception and vision, to the artist's powers of transformation and control."

³⁰ Stephen Hawking comenta sobre a natureza do tempo, entre outros tópicos, em seus livros *O Universo em uma Casca de Noz* e *Uma Breve História do Tempo*. A temática é muito abordada em *Cat's Eye*, o que esclarece a várias referências à física e à própria figura de Hawking, por meio do irmão de Risley.

outras mulheres da sua vida e lidar com seus traumas, assumindo o comando de sua narrativa.

Artistas mencionados

Finalmente, um último paralelo que pode ser apontado é a relação entre a narrativa e as pinturas feitas por Risley e os artistas referenciados ao início da obra. É válido mencionar que há semelhanças não apenas com as obras produzidas pelos mesmos, mas também com suas trajetórias. Primeiramente, Judy Chicago³¹, uma das artistas referenciadas, reunia artistas experientes e aprendizes em suas exposições. Ao começar sua carreira na pintura, Risley também entra em um grupo composto por aprendizes e artistas mais experientes, com o qual faz sua primeira exposição. Todavia, Chicago foi duramente criticada por se valer do trabalho não pago de suas aprendizes, as quais foram essenciais para que sua exposição fosse completa (RABINOVITZ, 1980). Em *Cat's Eye*, Risley não critica a apropriação do trabalho das aprendizes, apesar não se colocar de acordo com alguns dos posicionamentos políticos adotados pelo grupo.

Já Joyce Wieland³² é uma artista conhecida por trazer objetos domésticos e artesanato em suas exposições. Ela também reúne artistas mais experientes e aprendizes, no entanto, é conhecida por assumir uma postura mais democrática do que Chicago (RABINOVITZ, 1980). Não apenas a primeira exposição da qual Risley participa também conta com artesanato, como ela também pinta uma série de objetos domésticos em sua carreira, como um bule, um moedor de carne, um sofá, entre outros.

Por fim, William Kurelek³³ é um artista conhecido por seus livros ilustrados, como *A prairie boy's winter*, *A prairie boy's summer*, *Lumberjack* e *A northern nativity*.

³¹ Judy Chicago é uma artista plástica, autora, feminista, educadora e intelectual canadense, nascida em 20 de julho de 1939. Alguns de seus projetos mais conhecidos são “*The Dinner Party*” — uma coletânea a respeito da história da mulher na cultura Ocidental —, “*Holocaust Project: From Darkness Into Light*” — que aborda a ascendência judia da artista — e “*Resolutions: A Stitch in Time*” — que traz reinterpretações de provérbios e ditados. (<https://www.judychicago.com/about/biography/>)

³² Joyce Wieland (1930–1998) foi uma artista plástica e cineasta canadense. Começou sua carreira como pintora, mas logo depois a expandiu para outros meios e materiais, como a escultura, a costura e o cinema. Suas telas podem ser encontradas em diversos museus pelo Canadá e seus filmes experimentais podem ser encontrados no *Museum of Modern Art*, no *Royal Belgium Film Archives* e no *Austrian Film Archives*. Temas frequentemente abordados pela artista são o meio ambiente, a arte, o ser mulher e seu país de origem, Canadá. (<https://www.aci-iac.ca/art-books/joyce-wieland/>)

³³ William Kurelek (1927–1977) foi um artista plástico canadense. Suas obras navegam pela realidade da vida rural da era da Depressão e investigam as fontes do debilitante sofrimento mental do artista. Quarenta anos após a morte prematura de Kurelek, suas pinturas continuam cobiçadas por

Todas estas obras são autobiográficas, e, de acordo com Sybesma-Ironside (1985) é possível perceber que o artista se conecta emocionalmente às mesmas. Risley, de modo similar, pinta, em grande parte, cenários e eventos de sua infância, tirando sua inspiração principalmente de sua própria vida.

Um ponto interessante sobre a obra de Kurelek é que, como apontado por Sybesma-Ironside (1985), há uma tendência geral entre as interpretações da obra do artista em analisar as imagens a partir de sua aparência agradável. Todavia, há uma conexão entre tais ilustrações e eventos difíceis na infância do artista, como sugerido no texto dos livros. Sendo assim, o visual atrativo dessas ilustrações frustra a percepção de tais memórias ruins encobertas. O mesmo ocorre com Risley em *Cat's Eye*: sua série de retratos da senhora Smeath, personagem chave nos eventos traumáticos da infância de pintora e detestada pela mesma, é considerada por Charna, organizadora da exposição retrospectiva de Risley, como uma representação carinhosa do corpo feminino. Todavia, é interessante mencionar, como comentado por Hite (1995), que tais interpretações “equivocadas” aos olhos da protagonista podem complementar e até mesmo enriquecer as descrições já feitas das pinturas. Ao mesmo tempo, os eventos que motivaram cada pintura são elementos chave para a narrativa como um todo. À vista disso, o fato de Risley não conseguir mais dizer o que suas pinturas devem significar assegura o fato de que as obras nunca se comunicarão com os espectadores da narrativa como elas o fazem com o leitor (HITE, 1995). Dessa forma, a intenção do criador é privada para seus espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada, foi possível perceber como intrinsecamente relacionadas estão a autobiografia ficcional e as pinturas em *Cat's Eye*, seja por meio das descrições feitas pela própria narradora, por sua relação com o relato autobiográfico e até mesmo pelas obras e artistas referenciados. Desse modo, a narrativa da obra é enriquecida por meio desses recursos, que ampliam o relato da protagonista e realçam sua importância.

colecionadores. Elas representam um registro não convencional, inquietante e controverso da ansiedade global no século XX. (<https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography/>)

A discussão feita pela obra aborda diversos tópicos, desde autoria, perspectiva, feminismo e a própria natureza do tempo. Todavia, fica evidente que as interfaces entre autobiografia e pintura criam um universo próprio, ao mesmo tempo que fornecem um comentário a respeito de nosso próprio mundo.

Quando você começa a escrever, você se apaixona pela linguagem, pelo ato da criação, por você em parte; mas conforme você avança, a escrita — se você a seguir — o levará a lugares que você nunca pretendeu ir e lhe mostrará coisas que de outra forma nunca teria visto. Comecei como uma escritora profundamente apolítica, mas depois comecei a fazer o que todos os romancistas e alguns poetas fazem: comecei a descrever o mundo ao meu redor. (ATWOOD, 2018, p.15) (tradução minha)³⁴

Tal panorama não poderia ser atingido por meio apenas da narrativa, assim como apenas pelas pinturas. Em *Cat's Eye*, autobiografia e pintura — ou autorretrato — se complementam. Como colocado por Banerjee (1990), *Cat's Eye*, assim como muitos outros trabalhos de Atwood, possui mais de uma face, e tal multiplicidade não poderia ser melhor representada do que a partir da mescla entre pinturas e narrativa, autobiografia e autorretrato.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **Cat's Eye**. 1ª ed. Londres: Virago Press, 2009. 512 p.

ATWOOD, Margaret. **Second Words: Critical Essays**. Toronto: A List, 2018. 448 p.

BANERJEE, Chinmoy. Atwood's Time: Hiding Art in "Cat's Eye". **Modern Fiction Studies**, Baltimore. v. 36, n. 4, p. 513-522. 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26283188>. Acesso em 29 jun. de 2021.

DE JONG, Nicole. Mirror images in Margaret Atwood's Cat's Eye. **Nora: Nordic Journal of Women's Studies**. v. 6, n.2, p. 97-107. 1998. DOI 0.1080/08038749850167806. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08038749850167806>. Acesso em 29 jun. de 2021.

DVORÁK, Marta. Margaret Atwood's Cat's Eye: or the trembling canvas. **Études anglaises**, v.54, n. 3, p. 299-309. 2001. DOI 10.3917/etan.543.0299. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/etan.543.0299>. Acesso em 29 jun. 2021.

³⁴ "When you begin to write you're in love with the language, with the act of creation, with yourself partly; but as you go on, the writing — if you follow it — will take you places you never intended to go and show you things you would never otherwise have seen. I began as a profoundly apolitical writer, but then I began to do what all novelists and some poets do: I began to describe the world around me."

HITE, Molly. Optics and Autobiography in Margaret Atwood's Cat's Eye. **Twentieth Century Literature**, Hempstead, v. 41, n. 2, p. 135-159. 1995. DOI 10.2307/441644. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441644>. Acesso em 29 jun. 2021.

HOWARTH, William L. Some Principles of Autobiography. **New Literary History**, Baltimore, v. 5, n. 2, Changing Views of Character, p. 363-381. 1974. DOI 10.2307/468400. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/468400>. Acesso em 29 jun. 2021.

INGERSOLL, Earl G. Margaret Atwood's "Cat's Eye": Re-Viewing Women in a Postmodern World. **Ariel**, v. 22, n. 4, p. 17- 27. 1991. Disponível em: <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/view/33363>. Acesso em 29 jun. 2021.

O'FLYNN, David. Art as Healing: Edward Adamson. **JOUR**. p.47-54. 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331967376_Art_as_Healing_Edward_Adamson. Acesso em 29 jun. 2021.

RABINOVITZ, Lauren. Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland. **Woman's Art Journal**, v. 1, n. 2, p. 38-41. 1980. DOI 10.2307/1358083. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1358083>. Acesso em 29 jun. 2021.

SYBESMA-IRONSIDE, Jetske. Through a Glass Darkly: William Kurelek's Picture Books. **Canadian Children's Literature**, v. 39/40, p. 8-20. 1985. Disponível em: <https://ccl-lcj.ca/index.php/ccl-lcj/article/view/1877>. Acesso em 29 jun. 2021.

VICKROY, Laurie. Seeking Symbolic Immortality: Visualizing Trauma in "Cat's Eye". **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Baltimore, v. 38, n. 2, p. 129-143. 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44029436>. Acesso em 29 jun. 2021.

Capítulo 11

**PROCESSOS DE
IDENTIFICAÇÃO NO
FUNCIONAMENTO
DISCURSIVO DA
LOGOMARCA DA REDE
FEMININA DE COMBATE
AO CÂNCER DE SINOP**

**Patricia Cintra Vasconcelos Rossini
Débora Pereira Lucas Costa**

PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO NO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA LOGOMARCA DA REDE FEMININA DE COMBATE AO CÂNCER DE SINOP

Patricia Cintra Vasconcelos Rossini³⁵

Graduada em Fonoaudiologia (PUCCAMP/Campinas); mestranda em Letras (PPGLetras/Unemat/Sinop); membro da Refeccs. pcvrossini@hotmail.com

Débora Pereira Lucas Costa³⁶

Professora do Centro Universitário Fasipe (Unifasipe); graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UCPel); Mestra em Letras – PPGLetras – Unemat, Sinop; Doutoranda em Linguística – PPGL – Unemat, Cáceres. debora.costa@unemat.br

Resumo: Este artigo objetiva analisar os sentidos possíveis para a logomarca da Rede Feminina de Combate ao Câncer de Sinop (Refeccs). Como unidade de análise toma-se, além do logotipo da Rede, sequências discursivas de entrevistas realizadas com duas mulheres atendidas pela entidade e duas voluntárias que integram o projeto. O gesto de interpretação volta-se para o modo de significar uma associação filantrópica que, desde de 2012, já atendeu mais de 2,6 mil pacientes com câncer. Trata-se de uma iniciativa que abrange diferentes municípios da região médio-norte do Estado de Mato Grosso, visto que a sede está localizada na cidade de Sinop, polo de atendimentos de saúde, dada sua estrutura hospitalar e diversidade de profissionais da área. A pesquisa toma como teoria e método a Análise de Discurso, mobilizando principalmente os conceitos de discurso, sujeito, condições de produção, formações discursivas e formações imaginárias, seguindo os pressupostos do filósofo francês Michel Pêcheux e da pesquisadora brasileira Eni Orlandi. O percurso analítico possibilita compreender que, ao completar oito anos, a Refeccs mobiliza sentidos que se aproximam aos que foram formulados por seus fundadores: ‘auxílio’ e ‘apoio’. Este trabalho faz parte das atividades do Projeto de Pesquisa Questões Urbanas em Linguagens (QUeL), que integra o Grupo de Pesquisa Educação e Estudos da Linguagem (GEeL), desenvolvido na Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat).

Palavras-chave: Câncer. Discurso. Sinop.

³⁵ Graduada em Fonoaudiologia (PUCCAMP/Campinas). E-mail: pcvrossini@hotmail.com.

³⁶ Mestra em Letras (PPGLetras/Unemat/Sinop). E-mail: debora.costa@unemat.br

Abstract: This article aims to analyze the possible meanings for the logo of the Rede Feminina de Combate ao Câncer de Sinop (Refeccs). In addition to the Network logo, the analysis unit takes discursive sequences of interviews with two women attended by the entity and two volunteers who are part of the project. The gesture of interpretation turns to the way of meaning a philanthropic association that, since 2012, has treated more than 2,600 cancer patients. This is an initiative that covers different municipalities in the mid-north region of the State of Mato Grosso, as the headquarters are located in the city of Sinop, a center for healthcare services, given its hospital structure and diversity of professionals in the area. The research uses Discourse Analysis as a theory and method, mobilizing mainly the concepts of discourse, subject, production conditions, discursive formations and imaginary formations, following the assumptions of the philosopher Michel Pêcheux and the Brazilian researcher Eni Orlandi. The analytical path makes it possible to understand that, upon completing eight years, Refeccs mobilizes meanings that are close to those formulated by its founders: 'aid' and 'support'. This work is part of the activities of the research project Questões Urbanas em Linguagens (QUeL), which is part of the research group Educação e Estudos da Linguagem (GEDEL), developed at the State University of Mato Grosso (Unemat).

Keywords: Cancer. Discourse. Sinop.

INTRODUÇÃO

Na região médio-norte do Estado de Mato Grosso, o município de Sinop destaca-se como polo de atendimentos de saúde, com a convergência de pacientes vindos de diferentes cidades. Possui um hospital público, dois privados e um hospital filantrópico e muitas clínicas de atendimento especializado. Dentre os tratamentos realizados em Sinop estão aqueles voltados aos casos oncológicos. O setor de oncologia da Fundação de Saúde Comunitária de Sinop atendeu, em 2019, em torno de seis mil pacientes em tratamento de câncer, segundo o médico responsável, Airton Rossini.

Reconhecendo a alta incidência de casos oncológicos em Sinop e região, um grupo de trinta e sete voluntários, fundou em 08 de novembro de 2012, a Rede Feminina de Combate ao Câncer de Sinop (Refeccs)³⁷. A associação filantrópica sem fins lucrativos tem como principal objetivo proporcionar a humanização nos atendimentos a pacientes com câncer, a valorização enquanto ser humano e a conscientização de seus direitos, além de realizar o atendimento das necessidades básicas da família e a dignificação nos cuidados paliativos. Os atendimentos não se

³⁷ História da Refeccs. Disponível em <http://www.refeccs.com.br/>. Acessado em 9 nov. 2020.

restringem ao sexo feminino, mas a todo paciente portador desta enfermidade independente do sexo, faixa etária, cor, raça, religião e que moram na cidade de Sinop, sua macro região e no sul do Estado do Pará.

Os serviços prestados pela rede são realizados por profissionais que atuam voluntariamente para proporcionar um atendimento completo e diminuir os efeitos agressivos da quimioterapia, cirurgias de câncer e suas intercorrências. Atualmente, a Refeccs oferece consulta nutricional, psicológica, fisioterápica e odontológica. A entidade realiza campanhas educativas e preventivas referentes ao câncer, confecção de artesanato entre pacientes e voluntárias, além de subsidiar as necessidades básicas da família e do paciente com a doação de cestas básicas, fraldas, medicamentos, prótese mamária externa, suplementos alimentares e transporte para realização de tratamento.

Além disso, são realizado empréstimos de perucas, cadeira de banho e cadeira de rodas, mediante as necessidades dos pacientes. Durante as quimioterapias, as voluntárias realizam leituras e apresentações de músicas. Há também visitas mensais ou quinzenais nos domicílios com o intuito de conhecer as necessidades do paciente e apoiá-lo.

No momento em que a Refeccs inicia o contato com os pacientes e/ou familiares, o diagnóstico de câncer já está confirmado. A maioria dos pacientes apresentam dificuldades emocionais, psicológicas (medo da morte), financeiras, efeitos e sintomas ocasionados pelo tratamento e pela patologia.

Ficam assim apresentadas as condições de produção dos discursos que serão analisados neste trabalho. Orlandi (2015, p. 28) explica que as condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Os dizeres são, portanto, pistas a serem seguidas pelo analista do discurso “para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade.”

São os discursos sobre a Refeccs que nos interessam neste trabalho, compreendendo que “não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um “efeito de sentidos” entre os pontos A e B” (Pêcheux, 2019, p. 39). Mobilizamos as noções da Análise de Discurso, seguindo os trabalhos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi, para compreender os sentidos possíveis para a logomarca da entidade, passando pelo funcionamento das formações imaginárias e pelos dizeres de sujeitos pacientes e voluntários, em seus processos de identificação com a Refeccs.

UMA MATERIALIDADE IMAGÉTICA

Para a Análise de Discurso, o texto é uma unidade de análise que pode ter diferentes formas, para além das palavras. As imagens constituem posições, colocam sentidos em circulação, são uma representação simbólica, um texto que significa, que se constitui de maneiras diferentes. Um texto com autoria em relação a um sujeito do discurso. O texto é uma materialidade discursiva. Orlandi (2007, p.14) explica a relação discurso e texto:

Ao observar a perspectiva discursiva, o texto é um bólide de sentidos. Ele “parte” em inúmeras direções, em múltiplos planos significantes. Diferentes versões de um texto, diferentes formulações constituem novos produtos significativos. Texto, em sua materialidade, como uma “peça” com suas articulações, todas elas relevantes para a construção do ou dos sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 14)

Entende-se, assim, que uma logomarca funciona como um texto, cujo discurso produz sentidos, em gestos de interpretação de sujeitos interpelados pela ideologia. Orlandi afirma:

A análise de discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade (ORLANDI, 2015, p.15).

A representação gráfica (abaixo) foi elaborada pela arquiteta sinopense e voluntária da Refeccs Rafaela Dal’Maso, em 2013. A formulação atendeu a um pedido da também voluntária Sandra Regina Rodrigues Domingues, responsável pelo setor de comunicação da Refeccs. A unidade de sentidos produzida por Rafaela foi apresentada em reunião para os membros da diretoria, na sede da Refeccs, obtendo aprovação de todos os presentes.

Figura 1. Logomarca Refeccs.



Fonte: Refeccs

Ainda que a ideologia forneça as evidências de que a logomarca “só possa significar isso”, a Análise de Discurso nos possibilita refletir que, como materialidade discursiva, a imagem ganha diferentes sentidos em formações discursivas distintas. Pêcheux (1995, p.160) define formações discursivas como “aquilo que, numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”.

A arquiteta, ao apresentar sua produção, faz a seguinte descrição da logomarca:

Inspirada em um laço, sendo um coração contínuo que representa o infinito, pois seu traço não para, não interrompe, segue infinitamente e forma um laço que abraça as pessoas e conecta com quem ajuda, com quem vai ser ajudado e estende as mãos e os braços refletindo o amor e sua cor rosa remetendo ao câncer de mama (DAL'MASO, 2013).

Orlandi (2015, p. 43) explica que: “as palavras não tem sentidos nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem”. Compreende-se que Rafaela fala da posição-sujeito arquiteta, para quem os ‘traços’ são importantes, assim como os formatos e suas representações. Assim, ela recorre ao coração para expressar o amor, ao laço remetendo ao feminino e um atravessamento da posição-sujeito mãe que ao formular sobre o abraço. Percebe-se um funcionamento do discurso religioso no qual estender as mãos ganha o sentido de auxílio. As formulações ‘infinito’ e ‘infinitamente’ remetem a um sem fim, a uma incompletude e à continuidade, pois sempre haverá pessoas necessitando de ajuda e de outras que ajudam sendo solidários com a causa. A cor rosa remete ao feminino, ao pré-construído da mulher como sendo o coração, o amor.

SENTIDOS QUE SE ENCONTRAM

Os sujeitos são constituídos pela memória que se manifesta nas formações discursivas sem que se tenha consciência. Os discursos não são únicos e o sujeito não é a origem do dizer. Sentidos são constituídos por já-ditos. Orlandi (2015, p. 31) define a memória pensada em relação ao discurso como: “O saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está a base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”.

Todo o discurso já foi referenciado em um momento anterior de alguma forma. Seja por uma fala, um texto, uma imagem qualquer representação que comunica sentidos que estão em nossa memória, mesmo que não percebemos esses ditos antes irão ser referenciados em outros discursos. Orlandi (2015, p. 17) destaca que “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos.”

Entende-se assim que os gestos de interpretação se acumulam e constituem a memória discursiva e é nos gestos de interpretação que se flagra os funcionamentos ideológicos. E a ideologia intervém nas formações imaginárias, que são regiões no interior dos processos discursivos em que podemos identificar a imagem que os interlocutores tem sobre um elemento e assim pensar como esses discursos funcionam. Pêcheux define que as formações imaginárias sempre resultam de processos discursivos anteriores e essas “designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e aos outros, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.” (PÊCHEUX, 2014, p. 82).

Para compor esse trabalho, realizamos quatro entrevistas, sendo duas pacientes e duas voluntárias da Rede que já enfrentaram doença. Os materiais foram transcritos e organizou-se um quadro com as diferentes respostas. A partir dos dizeres das entrevistadas, foram identificadas as marcas discursivas a fim de compreender a produção de sentidos possíveis para a Refeccs.

Recorte 1

A Refeccs foi **uma luz que me abriu**. Porque até não conhecer a Refeccs eu **não tinha a noção** do que era as pessoas que tinham **passado** por câncer, **conheci** muita gente que sejam **pessoas enviadas por Deus** que agora faz parte da minha vida (entrevistada1).

Recorte 2

A Refeccs...Ah....Uma **família**, pois o que precisar estão **disponível** a me **ajudar** (entrevistada 2).

Recorte 3

A Refeccs é **tudo** na minha vida (entrevistada 3).

Recorte 4

Pra mim é **como se fosse uma casa mãe**, que **adota** a gente como um filho e é um **ponto seguro** da gente (entrevistada 4).

O primeiro recorte refere-se a entrevistada 1. Uma mulher de 46 anos, professora, que enquanto realizou o tratamento foi atendida pela rede e, atualmente, presta serviço como voluntária na Refeccs. Observa-se que em seu dizer, que ela fala da posição-sujeito paciente ainda que hoje trabalhe como voluntária. Ela atribui à Rede sentidos de esperança frente ao desconhecido. A marca 'uma luz que me abriu' apresenta-se em oposição à escuridão representada pelo desconhecido que funciona na formulação 'não tinha noção'. Compreende-se que a marca 'luz' representa a direção, a claridade que mostra o caminho em consonância com um discurso religioso que movimenta a memória da luz como salvação divina, o que se reforça ao afirmar 'pessoas enviadas por Deus'.

O recorte 2 refere-se à conversa com a entrevistada 2. Uma mulher de 29 anos, dona de casa, que está em tratamento de câncer de mama com metástase em outras partes do corpo. A entrevistada descreve a Refeccs como uma família, atribuindo a essa os sentidos de disponibilidade e auxílio, o que aponta para a possibilidade da ausência desses. Não existindo a falta, a presença não seria evidenciada.

A entrevistada 3 é uma mulher de 59 anos, aposentada, paciente oncológica, que atribui efeito com de completude à Refecs ao defini-la como 'tudo', ainda que se saiba que sempre há a relação com a falta.

Já a entrevistada 4 é uma mulher de 56 anos, aposentada, voluntária e que recebeu os cuidados da Refeccs enquanto realizou tratamento oncológico. Para ela, a Rede é "como se fosse uma casa de mãe", com sentidos de acolhimento, de aceitação, 'adoção' e segurança, frente ao possível abandono e à insegurança e imediatamente reforça quando diz 'ponto seguro' no sentido de apoio.

Nos dizeres das entrevistadas, compreende-se as ausências presentes. As buscas por ‘cura’ que são encontradas nos sentidos de apoio produzidos para a Refeccs. A imagem que as pacientes fazem da Refecs é de ajuda, apoio, amor. Por sua vez, a imagem que as voluntárias fazem é apoio, amor, segurança, direção.

No jogo das formações imaginárias, ao relacionarmos os movimentos produzidos pelas entrevistas com a fala da arquiteta que produziu a logomarca da Rede, entende-se que há sentidos que se encontram. Assim quando a Rafaela formula que o **“coração não para contínuo, infinito” “abraça as pessoas”** relacionamos com os recortes citados de **adoção, como se fosse uma casa mãe, família**, em **‘conecta com quem ajuda com quem vai ser ajudado’** refere-se à disponibilidade em ajudar. Já na marca **‘laço’**, podemos associar a **‘ponto seguro’** que envolve o que está do lado e expressa cuidado.

Assim, compreende-se que frente aos diferentes efeitos nos processos de identificação e significação, os sentidos produzidos pelas entrevistadas aproximam-se aos de Dal’Maso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse percurso analítico, foi possível compreender que os sentidos produzidos para a Refeccs pelos sujeitos pacientes, é de apoio, amor, segurança e direção. Já para os sujeitos voluntários e ex-pacientes é ajuda, apoio, amor. E para a arquiteta é de acolhimento e união. Assim, podemos considerar que a logomarca apesar de ser simbolizada pelo coração que movimenta uma memória discursiva e direciona os sentidos para o amor, os dizeres das pacientes, das voluntárias e da arquiteta promove a identificação como a entidade pelo sentido de apoio.

As condições de produção e o funcionamento da memória determinam os dizeres da arquiteta, das pacientes e das voluntárias, que se aproximam dos sentidos produzidos na missão da Refeccs. Percebe-se, assim, que ao completar oito anos de existência, a Rede Feminina de Combate ao Câncer de Sinop tem sido significada com sentidos de aproximação ao que foi idealizado em sua fundação: ‘auxílio’ e ‘apoio’.

REFERÊNCIAS

ORLANDI, Eni P. **Interpretação**: autoria leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2007.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. 3. ed. Campinas: Pontes, 2017.

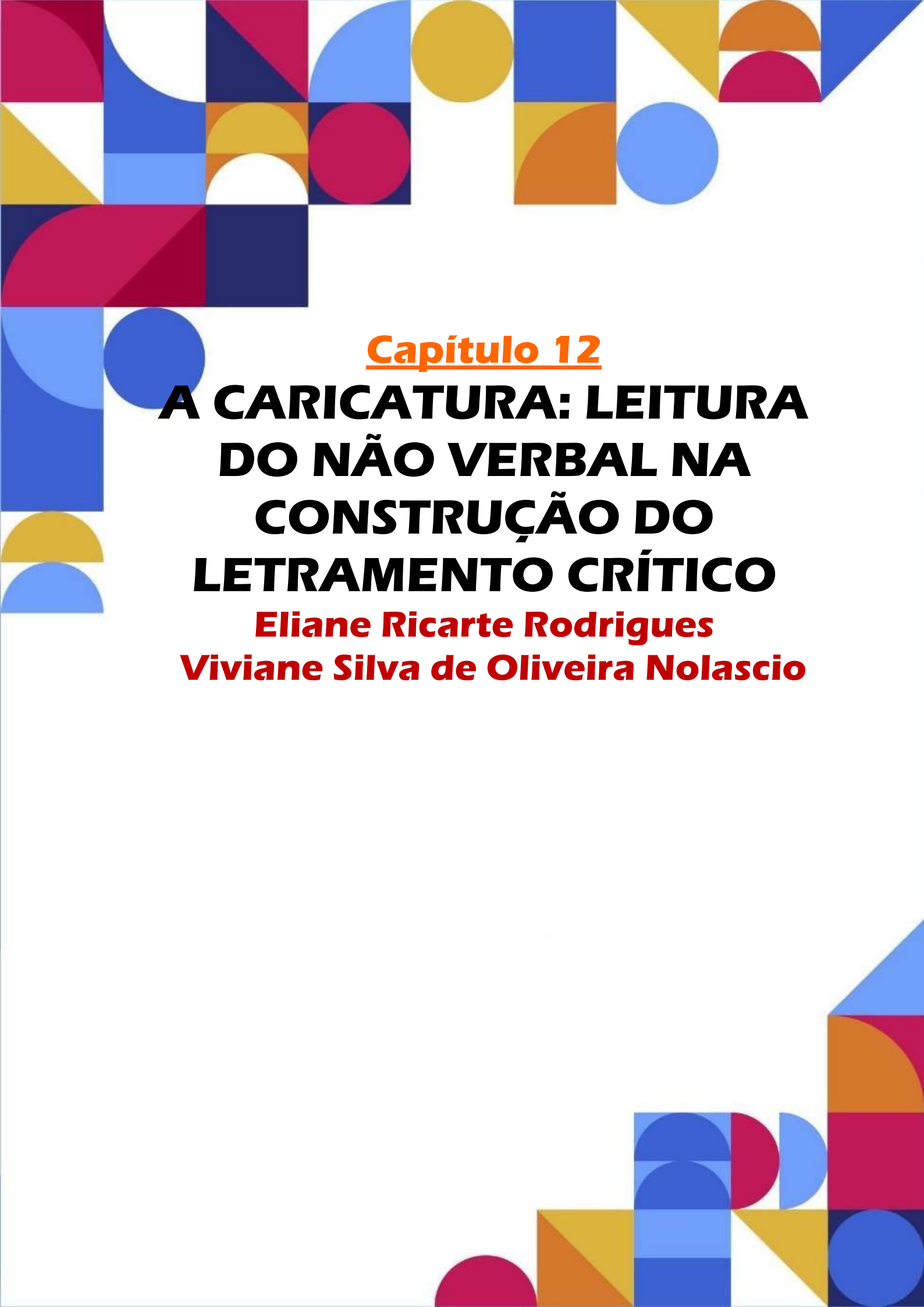
PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora Unicamp, 2014. p. 59-158.

PÊCHEUX, Michel. **Análise Automática do Discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2019.

REDE FEMININA DE COMBATE AO CÂNCER DE SINOP. **Missão**. Sinop: Refeccs, 2013. Disponível em: <http://www.refeccs.com.br/Missao-visao-e-valores/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

REDE FEMININA DE COMBATE AO CÂNCER DE SINOP. **Imagem da logomarca**. Sinop: Refeccs, 2013. Disponível em: <http://www.refeccs.com.br/Quem-somos/>. Acesso em: 8 nov. 2020.



Capítulo 12

A CARICATURA: LEITURA DO NÃO VERBAL NA CONSTRUÇÃO DO LETRAMENTO CRÍTICO

Eliane Ricarte Rodrigues

Viviane Silva de Oliveira Nolascio

A CARICATURA: LEITURA DO NÃO VERBAL NA CONSTRUÇÃO DO LETRAMENTO CRÍTICO

Eliane Ricarte Rodrigues

Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), pós-graduada em Didática do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal (FACIMED), graduada em Letras pela Universidades Integradas de Cacoal (UNESC), professora da educação básica do estado de Rondônia.

Viviane Silva de Oliveira Nolascio

Mestra em Letras Universidade Federal de Rondônia (UNIR); pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Futura; graduada em Letras Português Inglês e Respectivas Literaturas Universidade Federal de Rondônia (UNIR); professora do ensino básico do estado de Rondônia.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar conceitos da caricatura enquanto componente do humor gráfico, bem como mostrar sua utilização no contexto escolar como alternativa metodológica no ensino da leitura do não verbal para a apropriação do letramento crítico, visto que se trata de um componente bastante utilizado nos gêneros das histórias em quadrinhos, como as charges, por exemplo. A caricatura pode ser encontrada em diversos outros textos que abordam a multimodalidade, assim como em manifestações artísticas em geral, constituindo, portanto, um vasto campo de estudo e utilização. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, que foi dividida em três partes. A primeira tem como enfoque trazer conceitos acerca da caricatura e fazer um levantamento histórico de sua utilização no contexto da sala de aula. Para isso, foram adotadas as reflexões de Nery (1998), que versam sobre o humor e o não verbal transmitido pela caricatura. A segunda faz um levantamento histórico a respeito da leitura, abordando as mudanças, principalmente após o advento da era digital, e a utilização de textos que se adaptem a elas para atingir o objetivo, a formação de leitores críticos. O aporte teórico levou em consideração os estudos de Freire (1991). Finalmente, discutiu-se a leitura da caricatura e o modo como a leitura do não verbal é tratada nos documentos oficiais que regem o ensino da língua, tendo como base as teorias de Rojo e Moura (2012). Pode-se concluir que a caricatura é um instrumento rico para o trabalho em sala de aula, além de ser um gênero de fácil acesso na era digital. Por exigir conhecimentos empíricos, a caricatura pode favorecer o processo de letramento crítico dos alunos,

sobretudo por não conter apenas textos verbais em sua construção, mas valorizar a multimodalidade.

Palavras-chave: Letramento crítico; Caricatura; Leitura.

Abstract: This article aims to present concepts of caricature as a component of graphic humor, as well as to show its use in the school context as a methodological alternative in teaching non-verbal reading for the appropriation of critical literacy, as it is a component widely used in comic book genres, such as cartoons, for example. The caricature can be found in several other texts that address multimodality, as well as in artistic manifestations in general, constituting, therefore, a vast field of study and use. This is a qualitative bibliographic research, which was divided into three parts. The first focuses on bringing concepts about the caricature and making a historical survey of its use in the context of the classroom. For this, the reflections of Nery (1998) were adopted, which deal with the humor and the non-verbal transmitted by the caricature. The second makes a historical survey about reading, addressing the changes, especially after the advent of the digital age, and the use of texts that adapt to them to achieve the objective, the formation of critical readers. The theoretical contribution took into account the studies by Freire (1991). Finally, the reading of the caricature and the way in which the non-verbal reading is treated in official documents governing language teaching was discussed, based on the theories of Rojo and Moura (2012). It can be concluded that caricature is a rich instrument for work in the classroom, in addition to being an easily accessible genre in the digital age. Because it requires empirical knowledge, caricature can favor the students' critical literacy process, especially because it does not contain only verbal texts in its construction, but enhances multimodality.

Keywords: Critical literacy; Caricature; Reading.

INTRODUÇÃO

Com o avanço e a transformação da sociedade, observa-se, também, a falta de interesse dos alunos em relação à leitura, à aprendizagem e à educação de uma maneira geral. Por isso, faz-se necessária a busca de novos métodos que se aproximem do contexto social contemporâneo em que o aluno vive, a fim de melhorar o ensino da língua portuguesa e fazer com que os alunos se interessem pela leitura, auxiliando-os para que encontrem, no ato de aprender, uma atividade prazerosa, de modo que a busca pelo conhecimento se torne uma atividade dinâmica.

As agências formadoras de leitores devem viabilizar o acesso ao universo de textos não escolarizados, isto é, textos que circulam socialmente e que favorecem reflexão crítica e imaginativa do aluno. Só assim, ele terá participação ativa dentro de

uma sociedade letrada. Se o objetivo é que o aluno aprenda a produzir e a interpretar textos, não é possível tomar, como unidade básica de ensino, frases ou fragmentos oracionais descontextualizados e que pouco têm a ver com a competência discursiva.

Os alunos, na contemporaneidade, devem ser orientados a ler e interpretar textos que também existam fora da escola, e não necessariamente precisam ser verbais. A leitura de forma descontextualizada pouco ou nada contribui para a formação de leitores capazes de reconhecer as sutilezas, as particularidades, os sentidos, a extensão e a profundidade das construções discursivas que podem ser encontradas fora do ambiente escolar em diferentes gêneros textuais, tais como as histórias em quadrinhos (cartuns, charges, tirinhas, *graphic novel*), editoriais, notícias, reportagens, propagandas, memes, caricatura etc.

A proposta deste trabalho é discutir e tecer reflexões acerca das novas formas de leitura diante das transformações culturais e sociais, apresentar posicionamento de diferentes autores a respeito da leitura na contemporaneidade e como os gêneros não verbais como a caricatura podem contribuir para a formação de leitores críticos. Esse gênero textual, enquanto recurso didático, pode despertar o senso crítico do aluno e colaborar para seu conhecimento intelectual, proporcionando, também, a compreensão da realidade. Sendo assim, serão mostradas e discutidas algumas teorias em torno da leitura, e, posteriormente, serão apresentados alguns conceitos de textos verbais e não verbais, bem como maneiras de fazer a associação desses estudos com o gênero caricatura.

O presente artigo pode contribuir para reflexões sobre as práticas escolares e, ainda, para o desenvolvimento de criticidade do aluno-leitor. Com o uso das caricaturas em sala de aula, os aspectos culturais e políticos e problemas atuais serão bastante valorizados, mudando a visão que, muitas vezes, o aluno tem em relação aos textos utilizados na escola. Ademais, esse gênero pode ser utilizado em diferentes áreas do conhecimento, podendo ser trabalhado a partir de diferentes metodologias.

As caricaturas podem ser empregadas de várias maneiras, seja para chamar a atenção para determinado assunto, seja para causar polêmica, ou até mesmo, para causar riso. Além de ser relevante devido a sua multiplicidade e significação na formação de leitores críticos, trata-se de um gênero textual que está presente na elaboração de outros gêneros que circulam atualmente. Com o advento da internet, um conhecimento amplo pode ser explorado a partir desse gênero, tanto para o ensino fundamental quanto para o ensino médio, visto que as provas do ENEM (Exame

Nacional do Ensino Médio) cobram muito do aluno a compreensão desse gênero textual, presente, principalmente, nas histórias em quadrinho. O trabalho com caricaturas, por explorar recursos presentes na vivência dos jovens de uma maneira geral, torna a leitura e, conseqüentemente, a aprendizagem mais dinâmicas para os adolescentes, que, na atualidade, têm encontrado fora da escola atividades mais prazerosas.

Além disso, o humor não deve ficar restrito a apenas uma determinada aula de português; são várias as atividades que podem ser propostas aos alunos, seja um debate com uso das caricaturas, seja a socialização e a criação de uma nova caricatura sobre certo assunto; assim, o aluno aprende socializando e passa a ser crítico-reflexivo sobre o tema em questão. Por meio desse gênero, estudante passa a encontrar na sala de aula aquilo que, muitas vezes, acha interessante fora dela.

Para levar esse gênero à sala de aula, é importante saber que se trata de um gênero temporal e contextualizado; por isso, é tão importante o conhecimento de mundo, já que se trata de um texto atual, que leva em conta, de maneira humorística, acontecimentos reais. O resultado de uma leitura de caricatura deve ser o humor aliado à crítica, visto que a análise desse gênero, sem considerar outras leituras, ou seja, sem conhecimento de mundo, ficará apenas no humor.

Sabemos que os gêneros orais/visuais vêm se destacando cada vez mais em uma sociedade em que a internet tem grande contribuição, fazendo com que qualquer gênero possa ser encontrado em um *click*; por isso, faz-se necessário reconhecer tais gêneros como importantes para a formação de leitores contemporâneos, atualizados e críticos.

A presente pesquisa é de cunho qualitativo e bibliográfico e tem como base os estudos de Santella (2013) que discute as mudanças referentes às práticas de leitura e ao surgimento de diferentes gêneros, bem como suas implicações na educação.

1 A caricatura

A caricatura é um recurso utilizado nas histórias em quadrinhos nos seus diferentes gêneros (cartum, charge, *graphic novel*) e pertence aos gêneros humorísticos. Em geral, não utiliza recursos da linguagem verbal, e sua formação tem como base o visual, o exagero e a sátira. Melo (2003) apresenta algumas definições de caricatura:

[...] a caricatura é a representação da fisionomia humana com características grotescas, cômicas ou humorísticas [...] Retrato humano ou de objetos que exagera ou simplifica traços, acentuando detalhes ou ressaltando defeitos. Sua finalidade é suscitar risos, ironia. Trata-se de um retrato isolado [...] Genericamente, significa a forma de expressão artística através do desenho que tem por fim o humor. (MELO, 2003, p. 167).

A caricatura representa uma liberdade de criação para o ser humano; ao mesmo tempo em que, a partir de traços característicos de determinadas pessoas, constrói um rosto diferente, satiriza esses traços de maneira humorística, fazendo com que determinado personagem/pessoa, seja facilmente reconhecido, independentemente da transfiguração do rosto, e, assim como a charge, também faz parte do humor gráfico.

Sabe-se que qualquer texto que empregue tanto a linguagem verbal quanto a imagem pode contribuir de maneira significativa para diversas interpretações, pois auxilia o leitor a formar significados a partir do que foi lido/visto. Há muito tempo, os textos que associavam imagens não eram valorizados; no entanto, percebeu-se a necessidade de se trabalhar com a riqueza de linguagens, visto que é a maneira como nos expressamos no dia a dia, de maneira escrita ou não.

As imagens, embora muito importantes, ainda são consideradas, quando acompanhadas algum texto, como um aparato, um auxílio, uma ilustração ou um mero complemento. Quando se trata a ilustração, imagem ou caricatura apenas como um elemento auxiliar do texto escrito, exclui-se seu caráter crítico, humorístico, que, muitas vezes, dialoga com o texto, e não apenas o auxilia. Segundo Arbach (2007), como o texto, a ilustração por si só é possuidora de linguagem com discurso próprio.

São características como autonomia e exagero, seja na linguagem, seja na ilustração, que fazem com que o texto de humor atinja seu objetivo, o riso. Nesse sentido, Silva (2008) afirma que, para um texto de humor ser considerado como tal, deve conter cinco características, entre elas, a ausência de medo ou piedade, o exagero, o inusitado (ou seja, o que é contrário à lógica), a metáfora e a superioridade. Por esse motivo, a caricatura se encaixa nesse gênero.

De acordo com Gawryszewski (2008), o termo “caricatura” tem origem no italiano “*caricare*”, que significa carregar. O verbo carregar, aqui, é usado com o sentido de exagerar, atacar, zombar, colocar em evidência algumas características do caricaturado, revelando alguns traços únicos e singulares. Esses traços pessoais caracterizados de forma exagerada recebe o nome de exacerbação (NERY, 1998).

Além dessa característica, a exacerbação, as caricaturas têm outra característica, também definida por Nery (1998), que é a metamorfose. Segundo o autor, a metamorfose ocorre quando o caricaturista usa traços quase imperceptíveis de uma pessoa e lhes dá aparências animais. Na imagem abaixo, nota-se tanto a exacerbação – representada nos personagens de José Serra e Dilma, em que podem ser observados traços característicos, como a boca de Dilma personagem e a orelha de Serra – quanto a metamorfose, o polvo, que tem cabeça humana e corpo no formato do animal. Pode-se dizer, portanto, que a imagem consiste em uma charge, por ser tratar de uma crítica de cunho político e temporal, apresentada nos balões de fala. Nessa charge, a caricatura metamorfozizada e exacerbada está inserida como elemento constitutivo. .



Figura 1 – Charge com caricatura
Fonte: Motta (2011, n. p.).

Segundo Nery (1998, p. 9), as “[...] charges e caricaturas que utilizam apenas exacerbação de traços tendem a transmitir imagem positiva do enfocado. Aquelas que usam além da exacerbação, metamorfose e levam analogias, assimilação e outras referentes, tendem a transmitir imagens negativas.” De acordo com alguns autores, ao contrário da charge e do cartum, o objetivo da caricatura é o exagero, a hipérbole imagética, e não a crítica. No entanto, Arbach (2007) afirma que, quando foi criada, a caricatura possuía fins críticos, assim como os demais gêneros do humor gráfico; ela

só adquiriu a característica de fazer rir a partir do século XVIII, e, desde então, sua marca passou a ser o cômico exagerado.

Segundo Fonseca (1999, p. 18), a palavra caricatura foi utilizada pela primeira vez por A. Mosini, no século XVII, o qual

[...] se referiu a *Diverse Figure*, uma coleção lançada em 1646 como uma série de gravuras chamadas de *ritratini carichi* (retratos carregados), realizadas a partir de desenhos originais dos irmãos Agostinho e Annibale Carracci, satirizando tipos humanos das ruas de Bolonha [...].

Por se tratar de uma arte gráfica, alguns autores defendem que a caricatura ganhou relevância por meio da imprensa, contudo, pode-se considerar que se trata de uma arte antiga, conforme afirma Gelb (*apud* JOLY, 1996, p. 17): "Por toda parte no mundo o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob forma de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna." A partir do século XVIII, ela começou a ser utilizada como humor, pois, até então, assim como a charge e o cartum, tinha cunho crítico. Sizeranne (*apud* LIMA, 1963, p. 19) apresenta um contraponto a respeito da história da caricatura. Segundo ele, a imprensa teve relevância, porém, o gênero pode estar inserido em três períodos diferentes, sendo eles

[...] simbolista, no princípio, quando os egípcios recorriam aos animais para simbolizarem o caráter de suas vítimas, tais como os leões e as gazelas que representavam reis e concubinas; deformante, até a Renascença, quando a palavra italiana *caricare* dava medida exata de sua finalidade de então; e característica, nos tempos atuais... Quando verdadeiros artistas se dedicaram à caricatura.

Pode-se afirmar que, no Brasil, a caricatura está inserida na terceira fase, e que o avanço tecnológico teve grande contribuição para a sua difusão. Conforme Melo (2003, p. 165), um dos pioneiros da caricatura de cunho jornalístico, no país, foi Padre Lopes Gama³⁸.

O gênero textual que mais se aproxima da caricatura é a charge, e alguns autores consideram que aquela está nesta como um elemento adicional para tornar a

³⁸ "O padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, conhecido como o Padre Carapuço, nasceu no Recife, no dia 29 de setembro de 1793, filho de João Lopes Cardoso Machado e Anna Bernarda do Sacramento Lopes Gama. [...] Em 1823, foi nomeado redator do *Diário do Governo* e, em 1824, diretor da Tipografia Nacional. Fundou e foi o único redator d' *O Carapuço* (1832), um jornal de crítica social, que teve muita repercussão na sociedade da época. Também publicou no Rio de Janeiro, o jornal *O Carapuço na Corte. Entre 1829 e 1831, colaborou com o jornal O Constitucional, onde defendeu a monarquia constitucional representativa.*" (GASPAR, on-line)

charge mais humorística e crítica ao mesmo tempo. Costa (2002) apresenta alguns pontos em comum entre os dois gêneros, como, por exemplo, o exagero, o foco nítido na crítica, e uma distância quase invisível com a verdade. Ademais, trata-se de textos temporais, que, se observados em um tempo distante daquele em que foi criado, não trará sentido ao leitor/visualizador.

A caricatura traz, de modo implícito, a denúncia das mazelas da sociedade; mais do que fazer rir ou mostrar um desenho humorístico, ela tem o intuito de levar a pensar, de criticar um ponto de vista ou de apoiá-lo, de maneira que o leitor fique submerso em uma gama de informações que acabam o atraindo para aquilo que é defendido ou criticado. O humor presente no gênero nada mais é do que uma forma de convencer o leitor por meio da transmissão de um recado/mensagem. De acordo com Miani (2005, p. 30), o humor apresentado tanto na caricatura quanto na charge

[...] ganha ares de transgressão ao estabelecer uma contradição entre o personagem e a situação real que é retratada, pois a ilustração apresenta uma (im)possibilidade do fato (utilizando-se de elementos intertextuais ou pertencentes ao universo do receptor para permitir a sua compreensão) e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim, o humor funciona como uma forma bastante consistente de crítica social.

Alguns autores citados consideram que o objetivo da caricatura é fazer rir, porém, assim como Miani (2005), outros autores afirmam que o riso é apenas um artefato de distração para fazer uma crítica. Esse é o caso de Gaultier (*apud* LIMA, 1963, p. 20), que afirma:

A caricatura não tem por objeto principal fazer rir. Isto é tão certo que há caricaturas [...] tristes mesmo, mas ainda porque se pode dizer que a caricatura é triste por inspiração, é triste no fundo, ainda mesmo que faça rir com a ajuda do exagero, [...] o próprio exagero caricatural não é senão um meio nas mãos do artista para exprimir seu rancor.

Embora apresentem todas as características visuais, as caricaturas podem ser consideradas um mérito da linguagem, visto que há uma comunicação visual, seja ela satirizada, ironizada ou não; mesmo sem conter palavras escritas, há uma gama de informações contida em um único desenho. Logo, se há a capacidade de comunicar, há, também, a capacidade de formar seres letrados e críticos por meio dela. Por esse e outros motivos, a caricatura pode ser inserida no âmbito da sala de aula, a fim de formar alunos críticos para atuar na sociedade atual, ou seja, em uma sociedade que

vem exigindo, cada vez mais, diferentes habilidades de leitura para diferentes tipos de leitores.

2 Considerações acerca da leitura: do passado à contemporaneidade

Várias são as definições encontradas para o termo leitura; dentre elas, é possível encontrar a ideia de que

[...] o ato de ler [...] significa conhecer, interpretar [...] Ler implica o entendimento do que se lê, conhecer o significado das palavras lidas [...] Ler é apreender o significado do conjunto dos símbolos descodificados [...] Ler é também imaginar [...] Ler representa também uma dimensão da inclusão social [...]" (SABINO, 2008, p. 02).

Essas e outras definições de leitura são vistas na maioria dos livros direcionados a metodologias de sala de aula. Pode-se afirmar que a leitura é uma atividade fundamental para o desenvolvimento crítico e reflexivo de um indivíduo dentro da sociedade. De certa forma, ela é a responsável pela inovação de vocabulário e, principalmente, pelo desenvolvimento da comunicação. No entanto, não necessariamente precisa estar relacionada à palavra.

A leitura pode proporcionar ao indivíduo pensamento próprio, de modo que não se deixe levar pelo que é dito. Ao ler, o indivíduo ultrapassa os limites do conhecimento, aprendendo a transmitir o que é aprendido. É relevante dizer que a leitura não se dá apenas por meio de um livro didático, mas "[...] o ato de ler se refere tanto a algo escrito, quanto a outros tipos de expressão do fazer humano" (MARTINS, 1974, p. 30). Lemos constantemente no nosso cotidiano, seja utilizando um manual de instruções, seja olhando para um *outdoor*, para uma placa de trânsito ou qualquer outro suporte, escrito ou não.

Segundo Martins (1974, p. 17), "[...] quando começamos a organizar os conhecimentos adquiridos a partir de situações que a realidade nos impõe e da nossa atuação nela [...] aí então estamos procedendo leituras." Paulo Freire, em seu livro *A importância do ato de ler* (1991, p. 09), afirma que "[...] a leitura de mundo vem antes da leitura da palavra", ou seja, a partir do momento em que nos integramos em uma sociedade falante e observadora, já estamos realizando leituras, contudo, para que essa prática seja significativa, faz-se necessária a adaptação aos novos suportes que foram surgindo de acordo com as necessidades da sociedade contemporânea.

Lemos tudo o que está ao nosso redor. Como já pontuado por Paulo Freire (1991), começamos pela leitura de mundo e, depois, nos apropriamos da leitura da palavra; logo, em algum momento de nossa vida, estaremos praticando o ato de ler, pois “[...] a leitura vai além do texto, seja ele qual for, e começa antes do contato com ele” (MARTINS, 1974, p. 32). Isso demonstra a importância da leitura em nossas vidas.

Na contemporaneidade, as rotas de leitura foram sendo alteradas, levando à necessidade de formação de novos leitores, capazes de ler não apenas a palavra, a frase ou um texto canônico, mas inferir sentidos por meio da leitura da música, da arte, da literatura, da pintura, ou seja, do não verbal.

Ao reivindicar a presença da cultura oral e da audiovisual, não estamos desconhecendo, de modo algum, a vigência da cultura letrada, mas desmontando sua pretensão de ser a única cultura digna desse nome e o eixo cultural de nossa sociedade. O livro continua e continuará sendo a chave da primeira alfabetização formal que, em vez de se fechar sobre si mesma, deve hoje, pôr as bases para essa segunda alfabetização que nos abre às múltiplas escrituras, hoje conformando o mundo do audiovisual e da informática. Porque estamos diante de uma mudança nos protocolos e processos de leitura, que não significa, nem pode significar, a simples substituição de um modo de ler por outro, senão a articulação complexa de um e outro, da leitura de textos e da de hipertextos, da dupla inserção de uns em outros, com tudo o que isso implica de continuidades e rupturas, de reconfiguração da leitura como conjunto de modos muito diversos de navegar pelos textos. Pois é por essa pluralidade de escritas que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto jornais como noticiários de televisão, videogames, vídeos e hipertextos. (BARBERO, 2001, p. 55).

Intercalar o verbal e o não verbal é necessário para uma cultura que queira formar cidadãos preparados para diferentes modos de utilização e de conhecimento da linguagem. Conforme afirma Santaella (2013, p. 121), existe uma infinidade de leitores; há aqueles que leem imagens, aqueles que leem pinturas, aqueles que leem esculturas, gráficos, mapas, jornais; há o leitor espectador de cinema e vídeo; e nosso leitor recente é aquele que sabe associar imagem e texto. Assim, as histórias em quadrinhos e a caricatura, enquanto componentes desse gênero, vêm ganhando espaço devido, justamente, ao fato de associarem o verbal e o não verbal.

3 A leitura do não verbal: caricatura

A comunicação humana não se faz somente com palavras. Gestos e toques, imagens visuais e sonoras, até mesmo olfativas ou gustativas fazem parte dos

recursos de que dispomos para a comunicação. Para compreender o mundo de forma plena e se comunicar, o ser humano usa duas formas de expressão/linguagem, a verbal e a não verbal, que são, muitas vezes, campos complementares e simultâneos.

Chamamos de textos verbais aqueles que representam e expressam a mensagem predominantemente através da palavra. Essa tipologia forma-se através do modo como o autor constrói a linguagem tanto no plano sintagmático, como no paradigmático [...] Já o texto não verbal é pouco encontrado na prática, contudo essa linguagem é enriquecedora, porque exige do leitor um maior esforço de análise e interpretação. (CADORE, 2004, p. 41-46).

Partindo desse ponto, podemos dizer que texto não é apenas aquele impresso, contendo palavras, frases, orações e períodos. O texto também pode ser aquele que se utiliza de figuras ilustrativas e imagens, fazendo com que a linguagem de ser o principal meio da comunicação e priorizando a ilustração.

É evidente o papel de destaque que os textos verbais têm no contexto de sala de aula quando comparados a textos não verbais, mesmo que exista a cobrança desses últimos em avaliações externas (ENEM, SAEB e vestibulares), e, apesar das sugestões dos PCNs, documento que rege o ensino no país, esses textos ainda têm encontrado resistência.

O texto não verbal é de suma importância para desenvolver habilidades de leitura diferentes das convencionais e até então aceitas. Esse tipo de texto desperta no aluno o interesse por descobrir o que uma simples imagem pode dizer, além de possibilitar ao professor ampla metodologia e meios de explorar o conhecimento do aluno, como, por exemplo, solicitar a produção de um texto a partir da leitura de um texto não verbal. “[...] a comunicação feita através da imagem é tão importante quanto a comunicação verbal, já que o ato comunicativo em larga escala, realiza-se por meio dela (OLIVEIRA; DRANSKI, 2001, p. 3).

Outro aspecto de grande relevância no que diz respeito aos textos não verbais é a prática da oralidade nas escolas, já que permitem fazer uma análise verbal e estimular a leitura de uma maneira geral e diferente da convencional, principalmente porque os textos não verbais, têm o poder de fazer com que o aluno interfira criticamente no texto lido.

Os textos não verbais, no contexto escolar, tendem a estimular o raciocínio do leitor, uma vez que a informação deve ser inferida, diferentemente de quando se tem um texto escrito. Para Ferreira (2010, p. 57), “O raciocínio é a base do processo de

compreensão textual e a leitura que não vai além da decodificação ou da simples exploração de questões [...] passa a ser apenas uma atividade mecânica.” Os alunos entendiam, de maneira errônea e equivocada, que textos são aqueles livros enormes, com uma quantidade infinita de páginas; para eles, o texto está vinculado diretamente à linguagem escrita. Essa linguagem verbal é, de fato, importante para o aluno, porém a linguagem não verbal também o é, pois “[...] apresenta, na maioria das vezes, uma eficiência maior do que a comunicação escrita, devido a rapidez e ao impacto emocional [...] resulta em maior força comunicativa” (OLIVEIRA; DRANSKI, 2001, p. 4).

O entendimento de texto, leitura e comunicação por meio da linguagem vem sofrendo alterações significativas, principalmente com o surgimento de novos gêneros textuais que fazem parte da realidade atual. As mudanças ocorridas na sociedade nos últimos anos são inegáveis, sobretudo com a chegada da tecnologia, que influenciou não apenas a vida e o comportamento, mas também as comunicações. Frente a esse cenário de mudança, a escola, enquanto formadora de pessoas para atuar em sociedade, encontra-se em meio a um dilema, pois são exigidas novas formas de ensinar para novos aprendizes.

As informações têm chegado com muita velocidade ao receptor de diferentes faixas etárias, e isso influencia no modo como ele vê e lê o mundo. O ensino da leitura, que, antes, era pautado na aprendizagem de letras do alfabeto e, posteriormente, em sua junção, formação de palavras, frases e, conseqüentemente, no texto, tem dado lugar a outras formas de leitura na contemporaneidade.

Sabe-se que o texto valorizado, hoje, no contexto escolar é aquele a que o aluno tem acesso fora desse ambiente. Existe uma infinidade de gêneros e tipos textuais escritos e orais, e com a chegada da tecnologia, foram surgindo novas formas de se expressar por meio da linguagem, e surgiram novos gêneros que priorizam a linguagem não verbal em detrimento da linguagem verbal, pelo fato de aquela ser mais ágil e propiciar formas de interpretação visual, além de contribuírem para o conhecimento e a apropriação de novas linguagens, tais como a publicidade, a imagem e o cinema, dispostos em diferentes suportes, como televisão, rádio, sites e blogs.

A partir de todas essas informações, ensinar a ler e formar leitores tem sido um desafio constante frente a tanta novidade. Entretanto, segundo alguns autores, apesar

de serem recriminadas em uma sociedade que ainda valoriza o texto verbal, as imagens contribuem de maneira positiva frente a esse novo cenário.

Para Karnal (2004), os alunos ainda são instigados ao texto em diferentes áreas, porém é importante que estejamos atentos ao uso de imagens variadas. Segundo o autor, o texto verbal é muito importante e nunca deve ser abandonado; contudo, se o objetivo é fazer pensar, ele é apenas um objeto dessa ação maior. A sedução das imagens deve ser uma alavanca a nosso favor, nunca contra. Usar filmes, propagandas, caricaturas, desenhos, mapas e afins pode servir ao único grande objetivo da escola: ajudar a ler o mundo, e não apenas a ler letras (KARNAL, 2004, n. p.).

Com essas novas formas de leitura (a leitura do não verbal), muda, também, o leitor contemporâneo, aquele que está exposto, diariamente, a infinitos tipos de textos e que, por isso, pode selecionar o que mais lhe interessa ou o que vai lhe servir em um dado momento, ou ser significativo para alguma etapa da sua vida. Não se trata apenas de junção de letras, mas de se impor diante do objeto lido, como um escudo formador de consciência.

[...] na nossa acepção, a leitura constitui um discurso que se revela em textos, em emblemas, em problemas, em tomadas de decisões, em políticas. Ela dispõe de antigas e novas tecnologias, como foi a seu tempo a escrita em pedra e é, hoje, a edição de textos de softwares de transmissão eletrônica. Ela – a leitura – invade modos de comunicação públicos e privados, tais como, de um lado, jornais, outdoors e anúncios e, de outro, cartas e profissões. Manifesta-se em gêneros da oralidade e produtos impressos – provérbios populares ou declamações em praça pública, por uma parte, romances e crônicas veiculados pela indústria tipográfica, por outra. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 21).

Nesse contexto, ler imagem é também ler mundo e conhecê-lo de maneira mais aprofundada. Não é um ato monólogo unilateral; há diálogos, envolve conhecimento de mundo e, principalmente, múltiplas linguagens. A leitura da imagem começou a se sobressair quando se valorizou a leitura visual, quando a voz já não fazia sentido em meio a tantas outras riquezas de detalhes encontradas apenas nas imagens.

Ler sem pronunciar em voz alta ou meia voz é uma experiência “moderna”, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era o seu ator. Hoje o texto não impõe mais o seu ritmo ao assunto, não se manifesta mais pela voz do leitor mas por sua imaginação, por meio das várias leituras que ele faz de imagens, humorísticas ou não. (CERTEAU, 2007, p.271),

Tendo em vista essas informações, podemos ressaltar que o leitor moderno não é aquele que lê apenas os textos verbais (jornais, revistas, e-mails), nem os que leem textos não verbais/visuais (histórias em quadrinhos, caricatura, charge), mas aquele que, com o auxílio dessas duas formas de texto, leem o mundo nos seus diferentes tipos de linguagem (literatura, pintura, teatro, escultura).

Já que o leitor moderno é aquele que sabe ler além da palavra, é importante que a escola, enquanto agência formadora de leitores, leve esses textos para o contexto de sala de aula. A caricatura faz parte do contexto atual e está presente em jornais, revistas e, principalmente, em meios virtuais na atualidade, sendo bastante utilizada no contexto das mídias sociais atuais. Sendo assim, o leitor precisa conhecer esses suportes. Ademais, o gênero tem o intuito de criticar e, ao mesmo tempo, fazer rir; por isso, está atrelado a diferentes outros gêneros que circulam socialmente, entre eles, as histórias em quadrinhos, gênero textual bastante evidente. Por esses e outros motivos já apresentados, os leitores podem desenvolver hábitos de leitura voltados ao não verbal.

De acordo com os documentos oficiais que regem o ensino no Brasil, a escola deve propiciar ao aluno o conhecimento de textos que circulam socialmente. Para Petto (1996), o analfabeto do futuro não será aquele que não sabe juntar as letras, mas aquele que não é capaz de ler imagens geradas pelos meios de comunicação.

A aprendizagem pela imagem é tão importante quanto a aprendizagem de textos verbais. Há muitos preconceitos que permeiam a leitura no Brasil, entre eles, a ideia de que se trata de um país com poucos leitores e com grande número de analfabetos funcionais. Há, ainda, a tentativa de justificar esse baixo nível de leitura no país e de atribuir a culpa aos tipos de textos, ao desinteresse dos leitores ou, até mesmo, ao consumo do tempo desses leitores em redes sociais. No entanto, não se considera que as mídias sociais são um importante suporte, em que há uma infinidade de gêneros e tipos textuais, tanto escritos quanto orais. No entanto, está mais do que provado que o contato com o universo de texto não escolarizados ou textos multimodais propicia a aprendizagem de diferentes formas de linguagem e consequentemente para lidar com o mundo exterior a escola.

CONCLUSÃO

Em uma sociedade evoluída tecnologicamente, é necessário conhecimento, apropriação e inserção dos diversos tipos e gêneros textuais dentro e fora do contexto escolar, principalmente aqueles que colaboram para uma leitura crítica.

Nessa perspectiva, podemos dizer que a caricatura, enquanto imagem (encaixando-se, portanto, em outras formas de linguagem), tem a intenção de instigar a criticidade do aluno, de fazê-lo refletir, especialmente porque se trata de um gênero crítico que, para ser entendido, são precisos outros conhecimentos, históricos e políticos, por exemplo. Sendo a caricatura levada para o contexto de sala de aula, o aluno/leitor não analisará apenas a imagem em si, mas seu caráter analítico, temporal, discursivo, estabelecendo conexão entre os conhecimentos de mundo já existentes e os que estão por vir.

A aprendizagem pautada em conhecimentos e habilidades que levam o aluno a pensar é proposta dos PCNs e demais documentos que regem a educação nacional, sendo, portanto, habilidades cobradas em avaliações de larga escala. Visto que, na contemporaneidade, não é basta saber decodificar as palavras, juntar sílabas e saber escrever um texto, torna-se necessário o domínio de todos os mecanismos relacionados à criticidade e ao conhecimento do mundo.

Dessa forma, a caricatura, como gênero textual visual e crítico, pode contribuir de maneira significativa para o desenvolvimento de habilidades de leitura crítica, haja vista que, para conhecer esse tipo de desenho, é preciso acionar outros conhecimentos; caso contrário, ele ficará apenas no humor, e esse não é o único objetivo do gênero, que, como discutido anteriormente, também tem finalidade crítica política, atual e temporal.

REFERÊNCIAS

ARBACH, Jorge Mtanios Iskandar. **O fato gráfico**: o humor gráfico como gênero jornalístico. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARBERO, Jesús Martín. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

COSTA, Camilo Floriano **Riane. Linguagem e cartum... Tá rindo do quê?**. In Congresso Brasileiro de Comunicação. Salvador-BA, 2002.

DE SABINO, Maria Manuela do Carmo. **Importância educacional da leitura e estratégias para a sua promoção**. Revista iberoamericana de educación, v. 45, n. 5, p. 1-11, 2008.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez & Autores Associados, 1991. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo).

GASPAR, Lúcia. Padre Carapuzeiro. **Pesquisa Escolar On-line Fundação Joaquim Nabuco**, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=641%3Apadre-carapuzeiro&catid=50%3Aletra-p&Itemid=1. Acesso em: 27 nov. 2018.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. **Revista Domínios da Imagem**, Londrina, n. 02, maio 2008.

JOLY, Martine. O que é uma imagem? In: JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996. p. 13-40.

KARNAL, Leandro. [2004?]. **Os dez mandamentos do professor**. Campinas, texto inédito. Disponível em: . Acesso em: 19 jan. 2017.

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

LIMA, Herman. **Historia da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo, 1994.

MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Mantiqueira, 2003.

MIANI, Rozinaldo Antônio. **As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista**. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2005.

MOTTA, M. de F. S. da. Desenvolvendo textos através de charges. **Blog fazendo texto**. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2011. Disponível em: <http://fazendotexto.blogspot.com/2011/08/desenvolvendo-textos-atraves-de-charges.html>. Acesso em: 27 nov. 2018.

NERY, João Elias. **Charge e caricatura na construção de imagens públicas**. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

PRETTO, Nelson de Luca. **Uma escola sem/com futuro**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

ROJO, R.; MOURA, E. (org.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SILVA, Ivam Cabral da. **Humor gráfico: o sorriso pensante e a formação do leitor**. 2008. Dissertação (Mestrado em educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2008.

Capítulo 13

**TERMOS DE RELOJOARIA
NO CONTO IGITUR, DE S.
MALLARMÉ**

Rosie Mehoudar



TERMOS DE RELOJOARIA NO CONTO *IGITUR*, DE S. MALLARMÉ

Rosie Mehoudar³⁹

Professora e pesquisadora da área de Letras, pós-doutorados pela Universidade de São Paulo e pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio no Institut des textes et manuscrits modernes, em Paris

(a Waldemar Lichtenfels⁴⁰)

RESUMO

Igitur, de Stéphane Mallarmé, é um conto inacabado e muito cifrado. A tradução precisa ficar atenta à teia de sentidos do texto todo, em suas várias versões manuscritas, para ir intuindo o registro das palavras no original. Por mais que eu tivesse estudado o conto, apenas recentemente enxerguei uma dimensão nele ligada ao mecanismo do relógio. Além dos termos óbvios ligados ao mundo deste objeto (como pêndulo e intervalo), palavras como atrito, escape, peso, ruído, espiral, batimento podem evocar as peças e o funcionamento interno do relógio. Na pesquisa do conto, uma atenção terá que ser dada a essa possibilidade, bem como à sua correspondência metafórica com as operações do pensamento, foco de *Igitur* que se manifesta por meio de vários outros elos intertextuais concomitantes. O artigo apresenta uma hipótese, a ser investigada.

Palavras-chave: atrito; diamante; intervalo; peso; relógio.

ABSTRACT

Igitur, by Stéphane Mallarmé, is an unfinished and highly encrypted tale. The translation needs to pay attention to the web of meanings of the entire text, in its various manuscript versions, in order to intuit the register of words in the original. As much as I had studied the tale, only recently I saw a dimension in it linked to the clock's mechanism. In addition to the obvious terms attached to the world of this object (such as pendulum and interval), words such as friction, escape, weight, noise, spiral, beat can evoke the inner parts and workings of the clock. In researching the short story, attention will have to be paid to this possibility, as well as to its metaphorical correspondence with the operations of thought, a focus of *Igitur* that manifests itself through several other concomitant intertextual links. The article presents a hypothesis to be investigated.

Keywords: clock, diamond; friction; interval; weight.

³⁹ Doutora em Letras pela USP, rosie.mehoudar@gmail.com.

⁴⁰ 1903-1988. Pai do querido amigo Sérgio Lichtenfels e com grande gosto por relógios, conquanto tivesse outra profissão. Fundou em 1971 o Centro dos Relógios Antigos, junto a Baltazar de Paula, que, no final de 2020, me explicou e mostrou pacientemente como funciona o relógio de pêndulo.

Igitur é um conto muito enigmático de Stéphane Mallarmé, escrito entre 1869 e 1870, e quiçá retocado depois – não se sabe até quando ele foi mexido, uma vez que foi encontrado e publicado (primeiramente em 1925) após a morte do autor (1898), sem estar finalizado. Trata-se de uma série de manuscritos – em torno de 70 páginas – arquivados atualmente na Biblioteca Jacques Doucet, em Paris⁴¹.

Segundo um esquema deixado pelo autor⁴², “Le Minuit” consistiria na primeira de 5 partes, composta de 6 parágrafos, metade do número 12, onde os ponteiros do relógio se unem e param brevemente para marcar meia-noite. O relógio e a hora aparecerão bastante seja nessa parte, seja em outras passagens do conto e também numa carta que o anuncia ou num escrito que parece estar ligado a ele e foi incluído em *Notes sur le langage* por Bertrand Marchal, o organizador das últimas *Obras Completas*, da Pléiade.

Eu já tinha me referido bastante à questão do tempo em meu doutorado, defendido em 2004, e também depois, mas uma particularidade do relógio saltou à vista há pouco, quando retomei a leitura do conto. Ela foi acionada pelo sexto e último parágrafo de Le Minuit, especificamente numa inversão da frase em que aparece *diamant*. Esse termo, frequente na obra toda do autor, foi, aliás, bastante explorado por Jean Pierre-Richard em *L’Univers Imaginaire* de Mallarmé, e faz parte do universo simbólico da literatura e de muitas tradições (contos de fada, budismo, heráldica, onde chega a se significar como *di-amant*⁴³) de que há traços no conto. Mas recentemente surgiu a hipótese de ele remeter também às peças internas e escondidas do relógio, não apenas ao material nobilíssimo da caixa transparente que o abriga. Tenho sempre em mente, ao ler o conto, o grande relógio da sala de jantar de Mallarmé, caracterizado na carta que anuncia a ideia de *Igitur*. Ela foi escrita em Avignon para o amigo Cazalis, no ano de 1869.

L’heure de famille, celle à laquelle on remettait de t’écrire parce qu’on ne parlait que de toi, était le souper, dans la petite salle à manger, qu’une grave horloge dont tu connus la gaine rend sérieuse. À la faveur de son timbre conventuel, je te dirai un seul mot de mon travail

⁴¹A transcrição linear do conto todo veio à luz na edição de 1998 das *Obras Completas*. Em 2010 realizei a transcrição diplomática dos manuscritos (com uma bolsa da FAPESP), a qual passou por um trabalho de edição em 2016, com o auxílio do programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP e da bolsa PNPd/CAPES (Programa Nacional de Pós-Doutorado), e deve ainda ser publicada.

⁴² MALLARMÉ, 1998, p. 838.

⁴³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 338-9.

que je te porterai l'été prochain: c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloître dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte) je suis guéri; *similia similibus*. Mais, moine bavard, je suis appelé au souper par le timbre que je disais, auquel se mêlent des voix plus grêles et plus impatientes; je ne te quitte que pour te retrouver en leurs causeries [...]. (MALLARMÉ, 1998, p. 748)⁴⁴

Apesar de o conto começar com Meia-Noite, há vários indícios de que essa parte corresponda à finalização da obra (também alquimicamente entendida), e de que esta última seja circular, até um certo ponto, ou espiralada⁴⁵. O importante é que esta parte testemunha uma realização espiritual, intelectual – ou, em outras palavras, uma reorganização subjetiva articulada à revolução de linguagem que se vai operando no trajeto mallarmeano. Vamos então ao parágrafo final de “Le Minuit”:

Inutile, de l'ameublement accompli qui se tassera en ténèbres comme les tentures, déjà alourdies en une forme permanente de toujours, tandis que, lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu pur du diamant de l'horloge, seule survivance et joyau de la Nuit éternelle, l'heure se formule en cet écho, au seuil de panneaux ouverts par son acte de la Nuit: “Adieu, Nuit, que je fus, ton propre sépulcre, mais qui, l'ombre survivante, se métamorphosera en Éternité”.⁴⁶ (MALLARMÉ, 1998, p. 483)

Seguem as linhas, em transcrição diplomática, em que surge a inversão:

la glace, scintille le feu pur ~~de/u l'horloge de~~
diamant de l'horloge
~~diamant~~, seule survivance et le joyau de

Não se trata aqui de analisar o parágrafo todo mais acima — apenas me aterei à inversão: de « **Cintila o fogo puro do relógio de diamante** » para « **Cintila o fogo puro do diamante do relógio** ». Antes, eu a via conduzindo à dissolução da forma (a

⁴⁴ “A hora de família, aquela na qual adiávamos escrever-lhe porque só falávamos de você, era a ceia, na pequena sala de jantar, que um grave relógio do qual você conheceu o pedestal torna séria. Com a ajuda de seu timbre conventual, eu lhe direi uma só palavra de meu trabalho que lhe trarei no próximo verão: é um conto, pelo qual quero lançar por terra o velho monstro da Impotência, seu assunto, de resto, a fim de me fechar em meu grande labor já reestudado. Se ele for feito (o conto) estarei curado; *similia similibus*. Mas, monge tagarela, sou chamado ao jantar pelo timbre que eu dizia, ao qual se misturam as vozes mais fininhas e mais impacientes; só o deixo para reencontrá-lo na conversação delas [...]” (tradução minha).

⁴⁵ O conto foi analisado em alguns artigos meus, e neste pequeno texto concentro-me apenas na hipótese das peças internas do relógio.

⁴⁶ “Inútil, do mobiliário consumado que submergirá em trevas como as tapeçarias, já adensadas numa forma permanente de sempre, enquanto que, clarão virtual, produzido por sua própria aparição no espelhamento da escuridão, cintila o fogo puro do diamante do relógio, única sobrevivência e joia da Noite eterna, a hora se formula nesse eco, no limiar de painéis abertos por seu ato da Noite: ‘Adieu, Noite, que eu fui, teu próprio sepulcro, mas que, a sombra sobrevivente, se metamorfosará em Eternidade.’” (tradução provisória)

caixa de vidro que guarda o relógio), fazendo abstração dela e indo a seu material: o diamante. O procedimento é comum em Mallarmé e eu já o focara nos *Contos Indianos* (objeto do mestrado). Lembra o tutano que o cachorro busca ao atacar o osso, apontado por Rabelais no prólogo a *Gargantua*, ainda mais aqui, em se tratando do fogo do diamante (cerne simbólico de tudo, não fosse a inelutável interdependência evidenciada por *Igitur*). Porém recentemente ocorreu-me: poderia o diamante ser uma peça da engrenagem do relógio ? Fui a um dicionário suíço on-line de relojoaria, e não só encontrei que podia sim, como também que ele se ligava a outros termos de relojoaria que no resto do conto eram muito misteriosos, como a palavra *frottement* : atrito. Ela aparece em vários pontos-chave de “Il quitte la chambre” (“Ele deixa o quarto”), a segunda e mais trabalhada parte do conto, e era realmente um enigma. Continua sendo, mas seu lugar nuclear na mecânica do relógio parece dar uma pista de pesquisa.

O diamante foi usado na França até mais ou menos 1850 (o conto é de 1869 e o relógio que o inspira é um antigo de família) na fabricação do “contra-pivot” ⁴⁷. Depois, foi substituído por rubis e rubis artificiais. O contra-pivot é uma superfície plana, e seu verso é abobadado. Ela amacia a entrada do pivot de peças móveis (como o pêndulo) em superfícies fixas internas do mecanismo do relógio, suavizando o atrito, o *frottement* . Por outro lado, relógios de pêndulo funcionam com diferentes bases possíveis e uma delas é justamente o atrito. A investigação do papel do diamante e do atrito deve prosseguir...

Além de *diamant* e *frottement*, e dos óbvios *heure*, *balancier*, *pendule*, *sonner*, foi surpreendente encontrar no dicionário de relojoaria vários outros termos nucleares do conto, tais como: *marche*, *spirale*, *pierre*, *poids*, *chute*, *choc*, *bruit*, *battement*, *trou*, *paroi*, *ombre*, *vide*, *échappement*, *chambre*... Não sei ainda avaliar de modo preciso quais, no conto, se relacionam ao universo da relojoaria, quais não; *marche*, além de *frottement*, certamente que sim.

Outro campo secreto a explorar de *Igitur* : o das peças escondidas da engrenagem do relógio... e da vida! *Igitur* já me tinha conduzido à heráldica, à alquimia, a mitos herméticos antigos, à maçonaria, à filosofia da reflexão do primeiro romantismo alemão... Agora, muitos de seus termos pareciam aludir também à intricada dinâmica do relógio. Anos atrás fui buscar em cemitérios paulistas e nas alas

⁴⁷ Encontrei essa informação em mais de um lugar, por exemplo em: *Le contre-pivot* [...]. Ver Referências.

egípcias de museus de fora a arquitetura da tumba. No presente leio textos sobre relojoaria disponíveis na Internet, e seu Baltazar de Paula começou a me mostrar o mecanismo do relógio de pêndulo em seu *Centro dos relógios antigos*, loja de vendas e consertos presente no Bexiga, na cidade de São Paulo, há mais de 40 anos.

Interessante é que os diferentes registros culturais e lexicais, junto a um gosto de Edgar Allan Poe, se misturam no conto. « Battement » (batimento) alude nele ao movimento do coração, do relógio, de sua parada, ao bater das portas do sepulcro, ao batimento de asas de uma ave que foge da cena... (Já a leremos!) Palavras que eu interpretava até então como ligadas a uma cena de meditação, não deixam de sê-lo, mas ganham também um suporte na mecânica do relógio. Não será ainda possível precisar a interface entre o mecanismo do relógio e o modo de operar do sujeito ou da linguagem, neste conto que sinaliza um rito de passagem para uma realização espiritual e a conquista de um saber funcionar e escrever, na ambiguidade entre espelhar-se no relógio e ir além do tempo, como se o relógio trouxesse uma dinâmica que em alguma essência se mantém quando o tempo é abolido. Mesmo o relógio parando à meia-noite, uma moção continua. O conto opera uma integração entre o um (dos ponteiros unidos no 12), ou absoluto, e a propagação.

Em mais de um trecho, uma identidade é proposta entre o relógio e o sujeito. O primeiro da longa série de esboços de “Il quitte la chambre” (Ele deixa o quarto), continha, logo abaixo do A (alfa) numerador: “(retrouver l’horloge) épuiser le doute et se retrouver. (Nuit pure) ”⁴⁸ .

Várias outras passagens testemunharão da importância do relógio, como esta:

J’ai toujours vécu mon âme fixée sur l’horloge. Certes, j’ai tout fait pour que le temps qu’elle sonna restât présent dans la chambre, et devînt pour moi la pâture et la vie – j’ai épaissi les rideaux, et comme j’étais obligé pour ne pas douter de moi de m’asseoir en face de cette glace, j’ai recueilli précieusement les moindres atomes du temps dans des étoffes sans cesse épaissies — L’horloge m’a fait souvent grand bien, (cela avant que son Idée n’ait été complétée ?) (En effet, Igitur a été projeté hors du temps par sa race.) .

~~horloge d’or marquant les marées et les astres~~⁴⁹

⁴⁸ “(reencontrar o relógio) esgotar a dúvida e se reencontrar. (Noite pura).” (MALLARMÉ, 1998, p. 851).

⁴⁹ “Sempre vivi minha alma fixa no relógio. Decerto, tudo fiz para que o tempo que ele soou permanecesse presente na câmara, e se tornasse para mim o alimento e a vida — espessei as cortinas, e como era obrigado para não duvidar de mim a me sentar em face desse espelho, recolhi preciosamente os menores átomos do tempo em tecidos sem cessar espessados. — O relógio com frequência me fez grande bem.

Antes de ver uma última passagem de Mallarmé, que talvez se relacione ao mecanismo do relógio, procurarei mostrar alguns traços deste que me evocaram aquela. Para isso, vou me valer da imagem abaixo.

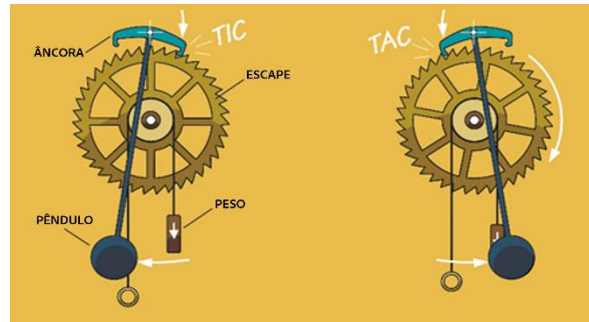


Figura n.1⁵⁰

A oscilação do pêndulo pesado move a âncora numa certa frequência. A âncora, por sua vez, entra em contato com a roda de escape, que é movida por outro peso ou por uma mola espiral (ausente da figura), que vai se descomprimindo aos poucos e liberando energia. A âncora possui palhetas que podem ser feitas de peças preciosas (rubi, safira, granada e até diamante). Elas atiram com os dentes da roda de escape, freando-a por um breve tempo (antes que o dente e a roda voltem a escapar), e isso estabelece uma frequência de intervalos. Agora a parte importante, que me evocou uma passagem de *Igitur*: se não fosse o peso do pêndulo que move a âncora, a roda de escape giraria sem parar, mobilizada pela descompressão da mola espiral ou de um outro peso ligado à roda. Durante o escape, esta se vê livre, mas é logo freada de novo. É o freio provindo do peso do pêndulo que estabelece o intervalo. O atrito das palhetas da âncora junto aos dentes da roda cria ruídos. Outros atritos também criam ruídos, e a pedra (de diamante) pode amenizá-lo.

O balanço [pêndulo, no caso acima] não faz ligação com nada, ou seja, não dá sequência ou interligação com nada, logo, pode-se afirmar que é o final da linha em termos do mecanismo. O balanço está ligado à roda de escape e conclui-se que o balanço [pêndulo] é uma espécie

(Isso antes que sua Ideia tenha sido completada?) (De fato, *Igitur* foi projetado fora do tempo por sua raça.)

~~relógio de ouro marcando as marés e os astros~~
(MALLARMÉ, 1998, p. 864, tradução provisória)

⁵⁰ MAST. Ver Referências no final.

de freio que pode ser ajustado, caso contrário, se este não existisse toda a engrenagem iria girar rápida e descontroladamente.⁵¹

Talvez, então, haja um elo entre a passagem inicial – especialmente as linhas em destaque abaixo – da última versão de “Ele deixa o quarto” e esse mecanismo.

L'ombre disparue en l'obscurité, la Nuit resta avec une douteuse perception de pendule qui va s'atteindre et expirer en lui ; mais à ce qui luit et va, expirant en soi, s'éteindre, elle se sait qui le porte encore ; donc, c'est d'elle ! que, nul doute, était le battement ouï, dont le bruit total et dénué à jamais tomba en son passé.

D'un côté si l'équivoque cessa, une motion de l'autre, dure, marquée plus pressante par un double heurt, qui n'atteint plus — ou pas encore sa notion, et dont un ~~frottement~~/frôlement actuel, tel qu'il doit avoir lieu, remplit confusément l'équivoque, ou sa cessation : comme si la chute totale qui avait été le choc unique des portes du tombeau, n'en étouffait pas l'hôte sans retour ; et dans l'incertitude issue probablement de la tournure affirmative, prolongée par la réminiscence du vide sépulcral du heurt en laquelle se confond la clarté, se présente une vision de la chute interrompue de panneaux, **comme si c'était soi-même, qui, doué du mouvement suspendu, le retournât sur soi en la spirale vertigineuse conséquente ; et elle devait être indéfiniment fuyante, si une oppression progressive, poids graduel de ce dont on ne se rendait pas compte, malgré que ce fût expliqué en somme, n'en eût impliqué l'évasion certaine en un intervalle, la cessation** ; où, lorsqu'expira le heurt, et qu'elles se confondirent, rien en effet ne fut plus ouï : que le battement d'ails absurdes de quelque hôte effrayé de la nuit heurté dans son lourd somme par la clarté et prolongeant sa fuite indéfinie.⁵² (MALLARMÉ, 1998, p. 484 e 485, destaque meu).

A exploração, porém, do possível elo entre as linhas acima destacadas e o mecanismo da roda de escape recém-visto terá de ficar para um novo momento. Vamos brevemente a outras pontuações. Qual é o contexto, no conto, da passagem

⁵¹ MECANISMO de um relógio. Ver Referências no final.

⁵² “A sombra sumida na escuridão, a Noite ficou com uma percepção duvidosa de pêndulo que vai se atingir e expirar em si; mas ao que luz e vai, expirando em si, se extinguir, ela se sabe que o porta ainda ; então é dela ! que foi, nenhuma dúvida, o batimento ouvido, cujo ruído total e desnudo caiu para sempre em seu passado.

De um lado se o equívoco cessou, uma moção, de outro, dura, mais premente pelo duplo choque que não atinge mais ou não ainda sua noção et cujo ~~atrito~~/roçar atual, tal que ele deve ter vez, preenche confusamente o equívoco, ou sua cessação, como se a queda total que tinha sido o choque único das portas do túmulo não sufocasse o hóspede sem retorno, e na incertitude oriunda provavelmente do torneio afirmativo, prolongado pela reminiscência do vazio sepulcral da batida na qual se confunde a clareza, se apresenta uma visão da queda interrompida dos painéis como se fosse si mesmo que, dotado do movimento suspenso, o revirasse sobre si na espiral vertiginosa conssequente; e ela deveria ser indefinidamente fugente, se uma opressão progressiva, peso gradual do que não nos dávamos conta, embora fosse explicado em suma, não tivesse implicado uma evasão certa, num intervalo, a cessação, onde quando expirou o choque, e que elas se confundiram, nada mais de fato se ouviu : senão o bater das asas absurdas de algum hóspede da noite assustado, ferido em seu pesado sono pela clareza e prolongando sua fuga indefinida.” (trad. provisória).

acima? O relógio bateu pela última vez à meia-noite; o coração parou de bater; as portas do túmulo bateram sobre o morto. “Ombre”, no começo da passagem, é metáfora literária frequente de pessoa que morreu (ainda que a morte no conto tenha um sentido predominantemente metafórico⁵³). Perdura, porém, uma consciência – inicialmente atribuída à Noite –, junto a uma reminiscência do relógio (mais explicitada enquanto memória em esboços precedentes): “la Nuit resta avec une douteuse perception de pendule qui va s’atteindre ». É essa reminiscência que vai conduzindo a transformação da consciência do personagem⁵⁴. A Noite traz o pêndulo assim como o relógio o trazia: ela é um sujeito pensante, traços do seu pensamento parecendo equivaler a traços do funcionamento do relógio...

Na terceira linha do segundo parágrafo da passagem mallarmiana, inclui barrado o vocábulo – *frottement* – que *frôlement* substitui no manuscrito. A substituição surge em outros lugares do conto também, sendo *frottement* um termo técnico da relojoaria, que se cifra nessa passagem na qual a alusão ao relógio é explícita. *Frottement* e *frotter* surgirão enquanto tais em outros trechos. Se « fuyante » e « évasion » (nas linhas destacadas) lembram o termo técnico « échappement », vocábulos com a raiz deste surgirão em esboços anteriores, notadamente no esboço gama (MALLARMÉ, 1998, p. 854-5), em que a alusão ao mecanismo do relógio é ainda mais acentuada do que aqui.

Mesmo que o relógio tenha parado, a oscilação do pensamento continua. O movimento oscilatório do pêndulo é quiçá homólogo ao movimento de reflexão do pensamento. Etimologicamente, ambos “pêndulo” e “pensar” provêm da raiz latina *pend*, *pendolpendere*: suspender, pesar⁵⁵. Em sua continuação, o conto sugere um ritmo inerente ao pensamento. Muitos anos depois, *Crise de Vers* aludirá a um ritmo no texto, independentemente da versificação formal, que é dele um sinal externo. Pode-se talvez deduzir, em *Igitur*, que em cada intervalo more Meia-Noite, um absoluto. Há bem mais a desenvolver sobre isso: a introjeção do intervalo

⁵³ E que a sombra possa aludir a uma imagem corpórea que acompanha o sujeito em vida, base da percepção significativa de outras imagens. (MEHOUDAR, 2007; SCHOLEM, 1985)

⁵⁴ O processo evoca a descoberta, começando na primeira metade do século XIX, das lâminas de ouro órficas, em que o iniciado, quando morre, deve buscar beber das águas de Mnemosine (Memória) e não de Lethe (Esquecimento). Ver Detienne, nas Referências. O corpo-tumba tematizado em *Igitur* é central no orfismo, ao qual Mallarmé se referirá anos depois (1885) numa carta/biografia endereçada a Verlaine: “L’explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le **rythme** même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se justapose aux équations de ce rêve ou Ode.” (MALLARMÉ, 1998, p. 788, destaque meu)

⁵⁵ ERNOUT et MEILLET, 1979, p. 494.

(comparável, em “Ele deixa o quarto”, a um quarto vazio vazado em cima e embaixo, o que não deixa de sugerir a grafia da escansão) em *Igitur*-personagem e seus efeitos na escritura de *Igitur*-conto; o significado do Peso, ligado à palavra que será pronunciada na parte seguinte da trama, mas já se implica nesta – porém isso tudo pede um texto mais longo. Era importante aqui dar nota da possível aparição, em *Igitur*, do mecanismo interno do relógio.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 338-9.

DETIENNE, Marcel. Orphisme. In: ENCYCLOPAEDIA Universalis [on-line]. Disponível em: < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/orphisme/>>. Disponível em: 18 dez. 2020.

FÉDÉRATION de l'industrie horlogère Suisse, FH, 1961-2020. *Dictionnaire professionnel illustré de l'horlogerie*. Disponível em: < <https://www.fhs.swiss/berner/>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

ERNOUT, A. ; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots. 4ème ed. Paris: Klincksieck, 1979, p. 494.

LE CONTRE-PIVOT en diamant c'est exceptionnel. Forum a Montres (FAM). Disponível em: <<http://forumamontres.forumactif.com/t19944-le-contre-pivot-en-diamant-c-est-exceptionnel>>. Acesso em: 2 dez. 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Manuscritos de Igitur*. Cópia digital dos originais, doada pela Biblioteca Jacques Doucet, Paris, França, em 2009.

MAST: Museu de Astronomia e Ciências Afins. *Exposição Faz Tempo*. Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://site.mast.br/exposicoes_hotsites/exposicao_temporaria_faz_tempo/relogio_p_endulo.html>. Acesso em: 9 dez. 2020.

MECANISMO de um relógio. *New Greenfil e Casa da Moeda*. Disponível em: <<https://www.newgreenfil.com/pages/mecanismo-de-um-relogio>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

MEHOUDAR, Rosie. Palavra e imagem na cosmogonia do *Zohar*. *Agnes* (PUCSP) , v. 5, p. 97 - 125, 2007. ISSN: 1808-3307.

MEHOUDAR, Rosie. Canto e palavra emanando de *Igitur*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 18, p. 111-128, Mar. 2015. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/95926>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

PAULA, Baltazar de. *Centro dos Relógios Antigos*. R. Rocha, 93, Bela Vista, SP. Disponível em: <<https://centrodosrelogiosantigos.com.br/blog/>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

SCHOLEM, Gershom. *Tselem*, la représentation du corps astral. In: _____. *La mystique juive: les thèmes fondamentaux*. Paris: Cerf, 1985. p. 255-276.

Capítulo 14

**A AÇÃO DO CORPO E DA
MENTE COMO
EXPERIÊNCIA DA
PERCEPÇÃO INTERNA: O
SENTIMENTO DE AFEIÇÃO**

Rudy Kohwer

Edvania Gomes da Silva

A AÇÃO DO CORPO E DA MENTE COMO EXPERIÊNCIA DA PERCEPÇÃO INTERNA: O SENTIMENTO DE AFEIÇÃO

Rudy Kohwer

Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade, Mestre em Linguística Aplicada,

rudy.brasil@gmail.com

Edvania Gomes da Silva

Professora Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB),

Doutorado em Linguística, edvaniagsilva@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa objetiva analisar uma experiência humana, ao avaliar o método da indução, usado para experimentar das ideias simples até uma ideia complexa, e isso, no campo da psicologia científica, a qual considera também o método dedutivo do campo da etologia como ciência do caráter. Para tanto, primeiro, avaliamos nosso objeto de estudo, ao questionar a experiência pelas ciências experimentais como paradigma fenomenológico. Segundo, questionamos Maurice Halbwachs (1967), quando o autor se refere à ciência das ações humanas coletivas, na sua obra intitulada *A memória coletiva*. O autor propõe duas premissas, as quais sustentarão nossa hipótese como conclusão e em direção a uma reflexão para a validade ou a invalidade do argumento na íntegra, o qual pressupõe uma relação entre o método utilizado para as ciências experimentais e o método para as ciências da observação. Em suma, as leis da formação do caráter pressupõem, neste estudo, a consideração tanto das ciências do homem na sociedade como das ciências do homem individual, como o consideram os estudos de John Locke (1735). O objeto de estudo deste trabalho é, portanto, fruto de relações, por isso sustentamos teórico e metodologicamente a sua análise nas: 1) leis gerais e específicas da indução, consideradas por John Stuart Mill (1866); e 2) na teoria das manifestações da superestrutura, de acordo com Mikhail Bakhtin (1993), que sustenta o método dedutivo, porém, a quem interessa também os procedimentos milleanos. Com a demonstração da relação entre esses autores e suas teorias, os resultados validarão ou não a hipótese inicial, que busca um método que caracterize o ser singular. Espera-se que os resultados deste trabalho contribuam para atingir a seguinte finalidade: colaborar com a área dos estudos sobre a sociolinguística, ampliando seu escopo teórico-metodológico, de modo particular em relação às ciências da observação, as quais permitirão verificar e confirmar a experiência, bem como mostrar uma relação entre ambos os métodos.

Palavras-chave: Métodos científicos. Percepção interna. Sentimento.

Résumé: Cette recherche a l'objectif d'analyser une expérience humaine en évaluant la méthode de l'induction employée pour expérimenter les idées simples vers une idée complexe, et ce, dans le champ de la psychologie scientifique, laquelle considère aussi la méthode déductive du champ de l'éthologie comme science du caractère. Pour autant, premièrement, nous évaluons notre objet d'étude en questionnant l'expérience par les sciences expérimentales comme paradigme phénoménologique. Deuxièmement, nous questionnons Maurice Halbwachs (1967) lorsque l'auteur se réfère à la science des actions humaines collectives, dans l'ouvrage intitulé *La mémoire collective*. L'auteur pose deux prémisses, lesquelles soutiendront notre hypothèse comme conclusion et en direction d'une réflexion pour l'affirmation ou l'infirmité de l'argument dans son entier, lequel présuppose une relation entre la méthode utilisée pour les sciences expérimentales et la méthode pour les sciences de l'observation. En définitive, les lois de la formation du caractère présupposent, dans cette étude, une considération aussi bien pour les sciences de l'homme dans la société que pour les sciences de l'homme individuel comme le conçoivent les études de John Locke (1735). L'objet d'étude comme étant la relation, nous soutenons théorico et méthodologiquement son analyse 1) par les lois générales et spécifiques de l'induction, soutenues par John Stuart Mill (1866), et, 2) par la théorie des manifestations de la superstructure selon Mikhail Bakhtin (1993), qui soutient la méthode déductive, cependant, aussi intéressée par les procédés milliens. Par la démonstration de la relation, les résultats valideront ou non l'hypothèse initiale et appuyés par le sentiment qui caractérise l'être singulier. Nous espérons que les résultats de ce travail contribuent à atteindre la finalité suivante : Collaborer avec le domaine des études sur la sociolinguistique, en élargissant son champ théorico-méthodologique, de mode particulier en relation avec les sciences de l'observation, lesquelles permettront de vérifier et confirmer l'expérience bien comme montrer une relation entre les deux méthodes.

Mots-clés: Méthodes scientifiques. Perception interne. Sentiment.

INTRODUCTION

Dans son ouvrage intitulé *La mémoire collective*, Maurice Halbwachs (1967) réfère le caractère de l'homme aux actions humaines. L'auteur pose deux prémisses à partir desquelles nous postons, en première partie de cet article, une hypothèse en guise de conclusion de l'argument et vers l'affirmation ou l'infirmité de celui-ci. Les lois de la formation du caractère, ayant dès lors trait à la science de l'homme en société ou à l'éthologie, ont aussi et cependant trait à la science de l'homme individuel, ou soit la psychologie selon les contributions de Franz Brentano (2008) et John Stuart Mill

(1866). En conséquence, ces deux auteurs soutiennent l'étude de notre hypothèse. Alors que la méthode déductive, à partir de faits généraux comme phénomènes, s'appuie sur l'observation de circonstances extérieures, lesquelles circonstances sont la résultante des actions humaines et pour ainsi déduire les lois de la diversité mentale ou les lois empiriques générales, la psychologie fournit les lois plus spécifiques à l'esprit et nécessaires tant aux opérations abstraites qu'à celles de l'éthologie. C'est pour ainsi dire le rapport de l'entendement humain supposé dans cet article, en d'autres termes, l'examen du lien qui unit les actes humains, vus comme corps effectifs en action dans leur milieu, aux sentiments qui fondent leurs représentations comme phénomènes. En conséquence, nous considérons l'union du corps et de l'âme, à l'inverse de la thèse dualiste. Et les résultats tiennent en l'objectif mentionné par Stuart Mill (1866, p. 38), à savoir, « déterminer, d'après les lois générales de l'esprit, combinées avec la situation générale de notre espèce dans le monde, les combinaisons actuelles ou possibles de circonstances qui peuvent occasionner ou empêcher la production de ces qualités ».

Ces qualités, d'abord considérées simples ou indivisibles par les faits élémentaires et selon la méthode de l'induction, faits que nous ramenons aussi aux idées simples sous l'ordre de la psychologie, puis aux idées complexes par leur union les faisant coexister et se succéder par les opérations abstraites de l'esprit pour une représentation, prouvent leur origine dans les circonstances extérieures, c'est-à-dire sur les objets effectifs à partir desquels se produit une expérience visuelle. En revanche et d'abord, il convient de distinguer deux conceptions de l'esprit à propos de l'objet effectif : a) La conceptualisation ou l'universalité que nous concevons d'un objet et b) notre sensibilité que nous apportons sur celui-ci. La première conception, l'hypothèse de Francis Bacon (1851, p. 35), en vue de l'élaboration de sa doctrine physique, l'explique en supposant que, « lorsque l'homme envisage la nature comme libre dans ses opérations, il tombe souvent dans l'hypothèse de la réalité des espèces ». En lien avec l'évolution des espèces et outre le fait que le milieu naturel sélectionne les espèces en vue de leur adaptation, cette hypothèse signifie qu'il est possible de connaître les qualités des espèces en ne connaissant que la nature ou les propriétés du genre auquel les espèces sont subsumées. Cela tient en le fait qu'une telle méthode déductive – à partir d'un genre ou d'une espèce-mère découle des variétés de cette espèce – repose sur la réalité des espèces, c'est-à-dire sur le changement d'une espèce en une autre espèce du même genre, et ce, pour présenter

les propriétés nécessaires à la formation d'une nouvelle espèce. Somme toute, nous comprenons mieux l'universalité des objets, ceux-ci se réunissent sous un genre et par des liens concernant leurs propriétés.

Mais il en va autrement pour les objets auxquels nous sommes sensibles, et, pour cet article, nous retenons que notre sensibilité sur une expérience visuelle crée une représentation toute personnelle de cette expérience. Le substrat substantiel de la conscience devient dès lors immatériel, comme le conçoit George Berkeley (1920) sur sa critique de la substance matérielle. En définitive, la représentation, attribuée à une perception interne, veut et du point de vue empirique ou de la psychologie descriptive de Brentano (2008, p. 167), que nos sentiments et nos jugements fondent une représentation, et ce, pour être deux modes de celle-ci : Une représentation ou un acte psychique « est à lui-même son objet second, en tant que phénomène psychique par lequel le son est entendu. Cet objet second apparaît à la conscience sous une triple forme, comme représentation, comme connaissance et comme sentiment ». Signalons que du point de vue de cette psychologie, une connaissance est un jugement et la description de l'expérience visuelle est en ce qu'est celle de l'expérience auditive. Et s'il nous faut dès lors établir une proposition autour de cette notion d'*immatérielle*, Stuart Mill (1866, p. 31) le justifie : « toutes les manières de sentir et d'agir qu'on observe dans le genre humain ont leurs causes, et c'est dans les propositions qui énoncent ces causes que nous trouverons l'explication des lois empiriques ». D'abord, les sciences de l'observation soutiennent les effets, c'est-à-dire les manières de sentir et d'agir. Ensuite, les sciences expérimentales rendent compte des causes, lorsque nous sommes en mesure de connaître notre représentation d'un objet seulement par la réalisation ou l'action de la perception interne. La proposition que nous posons est qu'en effet, si nous sommes sensibles, c'est-à-dire, si nous réalisons l'acte de juger et l'acte de sentir à propos d'un objet, alors, nous sommes conduits par nos propres expériences du passé. C'est pour ainsi dire en ce qui tiennent les conceptions de l'empirisme d'une réalité abstraite. Tant il vrai que l'état de choses dans la conscience fait constater une multitude d'autres nuances déjà connues et à propos des qualités d'un objet.

En outre et toutefois, est-ce que ces colorations personnelles, ces actes de juger et ces actes de sentir, découlent d'une volonté liée au besoin de s'adapter dans un environnement au sein duquel nous cherchons à ressembler aux individus qui le composent ? Du moins, guidons-nous nos sentiments et jugements en fonction de la

vie affective d'un groupe qui base ses opinions et idéologies sur la ressemblance ? À priori, les tendances chez Ribot, mieux disant, les besoins et les désirs cités dans son ouvrage *La psychologie des sentiments* (1896), conçoivent cette nécessité pour notre vie affective. Cette conception parce qu'en réalité, Ribot (p. 10) mentionne que la « nature de la vie affective ne peut être comprise que si on la suit dans ses transformations incessantes, c'est-à-dire dans son histoire. La séparer des institutions sociales, morales, religieuses [...], c'est la réduire à une abstraction vide et morte ». Signalons que notre étude se limite à cesdites tendances, et ce, pour omettre les instincts ou les états instinctifs tout comme le montre la philosophie d'influence anglaise soutenue par Stuart Mill (1866). Dès lors, nous alignons nos résultats, comme proposition, dans l'axe de ces tendances comme objet d'étude référant aux qualités de la nature humaine, et ce, pour les actions socio-affectives, quant à la première partie de cet article, et quant à sa deuxième partie, pour les actions individuelles et affectives.

La représentation collective : Un sentiment de groupe

Postons les prémisses de Halbwachs (1967, p. 5) et concluons d'emblée à la façon d'un argument : « si ce que nous voyons aujourd'hui vient prendre place dans le cadre de nos souvenirs anciens, inversement ces souvenirs s'adaptent à l'ensemble de nos perceptions actuelles », alors, l'action du présent, c'est-à-dire l'action de se représenter un objet effectif, se veut à la fois guidée selon des conséquences de la réalité ou notre sentiment dans le présent, et selon notre jugement qui s'établit en fonction de nos expériences du passé auxquelles nous croyons souvent fermement, en somme, une sorte de condition de vérité pour une représentation. De cet argument que nous concevons sous forme d'une hypothèse pour la progression de notre étude, nous cherchons à démontrer que le sentiment de quelque chose dans la réalité est le produit d'un ensemble d'expériences du passé, lesquelles conduisent nos actions. L'entendement humain, sous l'angle de Locke (1735, p. 264), présente qu'un jugement advient par le sentiment d'une action pour former une représentation, et ce, de manière à ce que l'objet effectif devienne un objet sensible. C'est sous la signification de son concept d'*Identité de la personne* que ressort cette survenance, ou soit « une même

chose qui pense en différents temps & en différents lieux, ce qu'il fait uniquement par le sentiment qu'il a de ses propres actions ».

Surgit dès lors un questionnement sur l'existence même du sentiment, est-elle possible hors circonstances extérieures ? Adopter une science expérimentale telle que la psychologie d'influence anglaise, est adopter la méthode de l'induction, à savoir et selon Stuart Mill (1866, p. 23), « il est évident que les lois complexes de la pensée et du sentiment, non-seulement peuvent, mais doivent, dériver de ces lois simples ». Pour être simples, ces lois concernent l'objet de la psychologie telles les uniformités de succession des idées simples et leur coexistence pour les opérations abstraites de l'esprit, lesquelles mènent à une idée complexe, ou soit une représentation. Si donc, les idées simples en les termes de l'auteur, analogues aux faits primitifs en nos termes, induisent aux idées complexes, lesquelles sont alors et indubitablement, et à l'inverse des idées simples, divisibles en ces dernières et à partir de la méthode déductive. Et c'est sur cette indivision des idées simples que les préoccupations d'ordre physiologique entrent en ligne de compte, puisqu'il appartient une cause physiologique à la première idée simple ou primitive. Notons aussi que les autres idées simples, celles lui succédant, n'ont pas de cause ou qu'indirectement, et ce, si l'on s'en tient à l'exemple des lois générales donné par Stuart Mill (1866, p. 23). L'auteur conclut en montrant à la fois l'aspect physiologique nécessaire à l'acte psychique initial et sa dénécessité quant aux actes psychiques succédant à l'acte psychique initial : « Ainsi, lorsque nous avons une fois vu ou touché un objet, nous pouvons ensuite penser à l'objet, quoique nous ne le voyions ni ne le touchions plus ». C'est donc à cet instant que les circonstances extérieures entrent en ligne de compte, à savoir, nous produisons des sensations physiologiques sur les objets effectifs de la réalité, en d'autres termes, de l'organisation du monde.

S'il en ressort la primauté pour les circonstances extérieures, alors, il convient d'admettre que l'existence d'un monde physique rend possible la sensibilité, sans quoi il n'y aurait pas de premières idées simples, celles requises pour les opérations de l'esprit et comme le veut la méthode de l'induction. Les qualités sur ces idées primitives, en tant que connaissances, viabilisent ensuite les sciences expérimentales. En effet, nous ne pouvons observer les qualités comme quelque chose de solide, mais plutôt nous en rendre compte sous le coup d'une représentation de l'expérience – une perception interne – et quand bien même l'expérience visuelle le capacite. Alors même que les sources plus anciennes sur l'entendement de l'esprit humain posaient déjà la

question de la méthode pour désigner la nature de l'esprit, on peut douter de certaines considérations à ce propos et au regard du grand projet de rénovation des sciences. Ce scepticisme parce que le constat général saisit que tout l'exposé de Bacon (1851) documente autour d'un entendement de l'esprit humain par son commencement aux perceptions des sens, à savoir, le commencement d'un mouvement qui laisse la sensation des sens de côté pour lui être une opération préalable. Pourtant et selon un constat plus approfondi, il ressort que l'auteur défend avec brio une méthode de l'induction, malgré qu'il opte pour des opérations plus lente quant au degré du passage des lois spécifiques aux lois moyennes, puis aux lois générales.

Somme toute, les extraits que renferme le *Nouvel Organum* informent moins sur la prise en compte des phénomènes extérieurs que celle des phénomènes intérieurs pour la méthode défendue, ou mieux, pour la critique sur les fantômes, dénommée comme tels par Bacon (1851). Celle-ci se veut acerbe, et ce, à l'encontre d'un système inductif formé d'axiomes que d'après les règles de l'induction. Lorsque nous ne voulons pas nous éloigner du rapport fixé initialement, montrons tout de même en quoi consiste ces fantômes, et ce, si nous nous rattachons à l'argument suivant : Si l'expérience visuelle révèle les opérations de l'esprit nécessaires à l'éthologie et comme le conçoit Stuart Mill (1866), si ces opérations réalisent un jugement pour la production d'une représentation, et, si les observations pour les lois générales et sur les représentations sont alors vérifiables par l'expérience visuelle, en conséquence, la nature des opérations de l'esprit est en ce qu'est la nature du corps pris dans les circonstances de la réalité. Dès lors, les lois générales à partir des observations sur les faits complexes, vérifieraient les lois spécifiques des faits simples. Bacon (1851, p. 21-22) mentionne les quatre fantômes cachés dans notre nature : « *Les fantômes de race [...]* mêlant sa propre nature à celle des choses [...] *les fantômes de l'ancre [...]* l'éducation [...], les sociétés, l'autorité des personnes [...] *les fantômes de la place publique* dont la source est la communication [...] *les fantômes de théâtres* », ou soit la source de toute philosophie.

Par conséquent, nous avons convenu d'une soutenance théorique plus appropriée aux circonstances de la réalité, les manifestations de la superstructure. Décomposée en grandes institutions, entre autres, sociales, religieuses, morales, politiques, de l'éducation, du patrimoine, commerciale, artistique, philosophique, la superstructure est liée en quelque sorte aux tendances, les sentiments de besoin et de désir quant aux manifestations verbales des regroupements d'individus fréquentant

cesdites institutions. En somme, si ces dernières regroupent les groupes humains, chacune d'elles leur permet d'adopter des points de vues, des jugements, des formes idéologiques identiques ou tout au moins ressemblantes. Si donc en découlerait des sentiments ressemblants. La philosophie bakhtinienne du langage crée alors le rapport avec les phénomènes internes ou mentaux. Si une telle théorie simplifie la démonstration de l'effet des tendances entre les institutions historiques, ou mieux, entre les regroupements humains en institutions essentielles à leurs activités ou actions comme besoins ou désirs, alors, ces tendances sont en ce que sont les causes des actions humaines, causes étant les institutions essentielles. Alors que les productions et les produits de l'esprit détiennent leur nature en le rapport de la cognition théorique (le monde culturel) avec le monde de la vie, pour Bakhtin (1993, p. 61), « les membres constitutants sont des objets réels, interconnectés par des relations-événements concrètes dans l'événement singulier de l'Être ».

Or, est-ce que la nature de ces événements est la seule cause de nos sensibilités ? Voyons l'autre tenant d'une représentation, celui où les opérations de l'esprit se passent d'institutions quelconques, c'est-à-dire d'objets effectifs quelconques, mais se réalisent toujours suivant cesdites tendances et tout de même sous la forme d'un événement, comme suit mentionné par Stuart Mill (1866, p. 26) à propos des considérations de Joseph Priestley (1768) : Quand les idées « sont éprouvées successivement, leur association donne l'idée d'un *événement* [...], et tout ce qui favorise les associations d'idées successives tendra à produire une connaissance d'événements, de l'ordre dans lequel ils arrivent et de la relation de causes et effet ». Selon la thèse de Brentano (2008), à propos de la perception interne ou de la direction vers un objet comme expérience pouvant rendre compte de la relation de causes et effet, se présente à notre expérience interne un substrat causal. Ainsi, nous souhaitons débiter la partie suivante en développant un sentiment comme substance à ce substrat.

La représentation individuelle : Un sentiment personnel

Nous postons une perception interne et comme représentation d'une expérience visuelle passée, pour ainsi rendre compte de la méthode de l'induction considérée par Stuart Mill (1866, p. 34) : Expérimenter, « non sur les faits complexes,

mais sur les faits simples dont ils sont composés, et, après avoir reconnu les lois des causes dont la combinaison donne naissance aux phénomènes complexes, à chercher si elles ne peuvent pas donner l'explication et la raison des généralisations ». Le progrès scientifique sur la connaissance des phénomènes psychiques qui coexistent et se succèdent, tient en une origine, celle du siècle des Lumières, ou soit de David Hume (1739) dont Stuart Mill (1868, p. 8) résume ainsi la doctrine du philosophe britannique : « soutenant non pas simplement que les seules causes des phénomènes susceptibles d'être connues de nous, sont d'autres phénomènes, leurs antécédents invariables, mais qu'il n'y a pas d'autre espèce de causes : la cause, telle qu'il l'interprète, *signifie* l'antécédent invariable ». Tant il est vrai que, cette cause revient à être la colonne vertébrale de la science inductive, de manière succincte, des lois spécifiques aux lois générales, de manière plus approfondie et sur la base de la loi de causalité humienne, comme étant une seule cause physiologique vers un état psychologique tout entier et comme suit définis par Stuart Mill (1866, p. 23) à propos de sa première loi pour les uniformités de succession : Lorsqu'une cause a déterminé un acte psychique ou de conscience initial, « un état de conscience ressemblant tu premier, mais d'intensité moindre, peut se reproduire sans la présence d'une cause semblable à celle qui l'avait produit d'abord [...]. On, énonce cette loi en disant, dans le langage de Hume, que chaque *impression* mentale a son idée ». Enfin et pour conclure avant de poser une perception interne, il convient de remarquer le rapport entre la méthode de l'induction et la méthode déductive, ou la transition vers la soutenance par cette dernière méthode, comme suit mentionnée :

Bref, les lois de la formation du caractère sont des lois dérivées résultant des lois générales de l'esprit, et on ne peut les obtenir qu'en les déduisant de ces lois générales; en supposant un ensemble donné de circonstances, et en se demandant ensuite quelle sera d'après les lois de l'esprit, l'influence de ces circonstances sur la formation du caractère. (STUART MILL, 1866, p. 34)

Nous posons le substrat substantiel de la perception interne comme expérience interne réalisée lors d'une attention particulière sur l'objet de la représentation, ou soit un événement donné par la mémoire tel un paysage. Le substrat marque 1) son effet : Une sensation physiologique liée à un sentiment d'affection comme cause, cette dernière déclenchée 2) par une tendance, ou mieux, par un sentiment de besoin en l'état actuel d'un souvenir fort agréable, c'est-à-dire d'une affection toute particulière

pour un lieu ou paysage vécu autrefois. Cette cause a induit une série de faits ou d'idées simples que le sentiment retrace par la perception interne, c'est-à-dire par la représentation visuelle du lieu, et ce, à partir d'un jugement comme pensée : *Pensant [...] mes mémoires à la fois décolorées et égayées*. Nous montrons dans le tableau 1 l'événement dans son entier, ou soit la représentation formée d'idées simples. Le jugement est constituée sur le sentiment, tous deux constituant la représentation. Somme toute, les idées simples ont réalisé l'expérience interne et leur combinaison a donné naissance à une idée complexe ou à un contenu représentationnel, c'est-à-dire à l'événement ou la représentation d'un paysage.

Tableau 1 – Une représentation d'une expérience visuelle

Pensant sur l'insignifiant penchant de vallée, l'esquisse assoiffée de ces mémoires décolorées et égayées, naturellement insufflée en la faveur d'un air déshydraté, charpentée de ces vécus d'enfance, puis finissant s'oubliant du petit réduit de montagne où il demeura dix-huit ans, encastré là, des roches du versant adverse, l'apparente maisonnette fut mon point de mire, à l'oeil qui se déroula ensuite à l'entour. Néanmoins homogène, l'arrière fond abandonna sa vision, l'endroit d'un enfant dérobé. Chaque seconde plus longue, cette tâche uniforme fut teintée des huiles aux tons « paysages des villages de France », ceux veloutés, les jours, d'une lumière fascinée de clarté, les soirs, de couleurs orangées sublimantes à leurs heures, le sombre tissu de chaleur. Pour s'être joint à la robe des matins, l'arrivée du jour était dégradé du color local, là, au ras du sol de surface blanchâtre à l'instant du point de rosée.

Source : Retranscription écrite d'une représentation réalisée par l'auteur (2021).

Cette représentation, tirée d'une idée complexe, marque un ensemble de circonstances extérieures, telles que les caractéristiques du patrimoine historique naturel et environnemental, caractéristiques marquant les actes psychiques qui réalisa la représentation. Or, il est important de souligner, afin de confirmer le rapport des sciences expérimentales d'avec les sciences de l'observation, que la cause – un sentiment de besoin en l'état actuel d'un souvenir fort agréable – est pour beaucoup dans la nature de l'événement, sans laquelle, premièrement, l'événement n'aurait pas eu lieu et, deuxièmement, le souvenir n'aurait pas été perçu comme tel. Cela posé, nous avons montré l'importance du substrat causal qui justifie *l'identité de la personne*, ou mieux, l'être singulier par la sensibilité ou la sensation dont il a conscience de ses expériences du passé.

Cette expérience de la perception interne a réalisé une représentation, c'est-à-dire un complexe chargé d'idées simples. Les observations que nous pouvons conduire sur la totalité des circonstances extérieures comme objet de sensibilité, font remarquer une telle idée complexe. En conséquence et si l'origine de cette expérience du passé tient en un moment de l'existence réelle du corps, mieux encore, en chaque circonstance réelle réalisée par les sens du corps pour ainsi donner lieu aux différentes idées simples, alors, l'existence réelle du corps dans chaque circonstance réelle et sentie pour l'expérience, est le rapport avec l'âme, ou soit avec les opérations de l'esprit, car ces opérations sur les idées simples ont un dénominateur commun qu'est chaque circonstance sentie par l'existence du corps, c'est-à-dire par la qualité des idées simples venant à réaliser une idée complexe, cette dernière posée par la représentation dans l'expérience de la perception interne.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Nous soulignons que remarquer cet événement fut sujet à l'application de la méthode déductive soutenue par les sciences de l'observation. Celle-ci a permis de vérifier et de confirmer une expérience visuelle, et ce, pour la succession d'idées simples combinées entre elles et pour rendre compte d'une idée complexe, donc de montrer une relation avec la méthode de l'induction. Qui plus est, nous situons mieux les lois simples de l'esprit nécessaires à l'éthologie ou la science du caractère, donc nécessaires pour les lois complexes liées à la combinaisons des circonstances.

Notre argument initial, sous forme d'hypothèse et fondée par les deux prémisses de Halbwachs (1967), peut ne pas subir de reformulation, dans le sens où la représentation collective tient en des circonstances historiques, ou soit en des institutions du présent qui prônent les faits historiques auxquels celles-ci se rapportent en son sein et au sein des groupes les représentants. À propos de la représentation individuelle, celle-ci tient bien en une mémoire, c'est-à-dire en une ou des expériences vécues et senties, donc du passé.

En conséquence et de prime abord, il y a lieu de valider notre proposition. Nous la réitérons : Si nous sommes sensibles, c'est-à-dire, si nous réalisons l'acte de juger et l'acte de sentir à propos d'un objet, alors, nous sommes conduits par nos propres expériences du passé. Néanmoins et dans le cas des représentations collectives, il

convient d'apporter un supplément de contenu à notre proposition. En effet, dès lors que ces représentations collectives tiennent en des faits historiques communs à un groupe, notre conduite est celle d'expériences du passé plus collectives qu'individuelles.

RÉFÉRENCES

BACON, F. **Oeuvres de Bacon**. 2. ed. Trad. Francis-Marie Riaux. Paris: Charpentier, 1851.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. Austin: University of Texas Press, 1993.

BERKELEY, G. **Les principes de la connaissance humaine**. Trad. Charles Renouvier. Paris: Librairie Armand Colin, 1920.

BRENTANO, Franz. **Psychologie du point de vue empirique**. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: VRIN, 2008.

HALBWACHS, M. **La mémoire collective**. 2. ed. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1967.

HUME, D. **Traité de la nature humaine, Livre I : De l'entendement**. Trad. Philippe Folliot. London: John Noon, 1739.

LOCKE, John. **Essai Philosophique concernant l'Entendement Humain**. Trad. Pierre Coste. 3. ed. Amsterdam: chez Pierre Mortier, 1735.

RIBOT, Théodule-Armand. **La Psychologie des Sentiments**. Paris: Librairie Felix Alcan, 1896.

STUART MILL, John. **Auguste Comte et le positivisme**. Trad. Georges Clemenceau. Paris: Germer Baillère, 1868.

_____. **Système de logique déductive et inductive. Livre VI : de la logique des sciences morales**. Trad. Louis Peisse. Paris: Librairie philosophique de Ladrangue, 1866.

Biografias
**CURRÍCULOS DOS
AUTORES**

Daphne Jardim Sampaio

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão.

Darcília Marindir Pinto Simões

É Professora Titular de Língua Portuguesa - ILE/UERJ. Procientista (UERJ) e Líder SELEPROT (CNPq). Membro do NUPEQ - Núcleo de Pesquisas em Quadrinhos (UEMS). Coordenadora dos Projetos DIALOGARTS e LABSEM. Professora do POSLLI-UEG. Presidente da Associação Internacional de Linguística do Português – AILP (2017-2020). darciliasimoes@gmail.com

Débora Pereira Lucas Costa

Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo, pela Universidade Católica de Pelotas - UCPel (2004), especialização em Jornalismo Político, pela AVM Faculdade Integrada (2015), especialização em Gestão do Agronegócio, pela Faculdade Fasipe (2017), mestrado em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PPGLetras - da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat/Sinop (2019). É doutoranda em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística, da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat/Cáceres, e graduanda em Letras pela Unicesumar. Atualmente é professora no curso de graduação em Jornalismo, do Centro Universitário Fasipe (Unifasipe). É membro dos grupos de pesquisa Educação Científico-Tecnológica e Cidadania (CETA/Unemat) e Educação e Estudos de Linguagem (GEEL/Unemat). É membro do projeto de pesquisa Questões Urbanas em Linguagens (QUEL). Tem interesse nas áreas de Análise do Discurso, Mídia e Agronegócio.

Edvania Gomes da Silva

Possui Pós-Doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2010), Doutorado em Linguística (2006) e Mestrado em Linguística (2004) pela mesma instituição e Graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco

(2002). Durante a Graduação, foi bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq. Atualmente, é Professora Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); docente do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (CAPES / UESB) e docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística (CAPES / UESB). Atua na área de Linguística, área de concentração em Análise de Discurso, com ênfase nos seguintes temas: discurso religioso; polêmica discursiva e interdiscurso; aforização. (Fonte: Currículo Lattes).

Eliane Ricarte Rodrigues

Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Pós-Graduada em Didática do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal (FACIMED), Graduada em Letras pela Universidades Integradas de Cacoal (UNESC), professora da educação básica do estado de Rondônia.

Everaldo dos Santos Almeida

Doutorando em Educação pela Universidade Lusófona de Lisboa. Mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor do Centro de Ensino Superior de Bacabeira – CESBA e professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IEMA. Correio eletrônico: everawdo@gmail.com

José Elias Pinheiro Neto

Doutor em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Professor na Universidade Estadual de Goiás, Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG). Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP/UEG). E-mail: joseeliaspinheiro@gmail.com

Leonardo da Conceição Soares

Graduado em Letras/Português (UEPB), Especialista em LIBRAS (Centro Universitário UNIFIP) e Especialista em Ensino de Línguas e Literatura na Educação Básica (UEPB). E-mail: prof.leonardosoares7@gmail.com

Marcelo Baldin Nodari

Professor EBTT – Língua Portuguesa/Língua Inglesa – IFMA – Campus Açailândia-MA. Formado em Letras com habilitação em Língua Inglesa. Mestre em Teoria Literária pela UEMA – Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: marcelonodari@ifma.edu.br

Meriliane de Lima

Mestranda em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Possui graduação em Letras - Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2017). Pós Graduada em Neuropsicopedagogia (400h), Literatura Brasileira(400h) e Educação de Jovens e adultos (400h)pela faculdade Unina (2018-2019).

Mikaela Soares Cardoso de Araújo

Graduada em Letras, Português, Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Goiás. Mestranda da Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) pela Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina. (Goiás, Goiás, Brasil) cardosomikaela@gmail.com

Monick Lays Adelino de Lima Moura

Graduada em Pedagogia (UEPB), Graduanda em Letras/Português (UEPB) e Pós-Graduada em Educação Infantil: anos iniciais e Psicopedagogia (FAVENI). E-mail: monicklays44@gmail.com

Natália Pacheco Silveira

Atua como Bolsista de Iniciação Científica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participa do projeto de pesquisa Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa, coordenado pela Professora Dra. Sandra Maggio. Graduanda em Letras -Licenciatura pela UFRGS, com ênfase dupla em português, inglês, e suas respectivas literaturas.

Olga Maria de Oliveira

É aluna do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da UEG, Câmpus Cora Coralina. Graduada em Letras: Português/Inglês (FESURV) e Serviço Social (UFG). Pós-graduada em Língua Portuguesa (PUC-MG) e Educação de Jovens e Adultos para a Juventude (UFG). Professora de Língua Portuguesa na Educação Básica, da Rede Estadual de Ensino do Estado de Goiás. olgammaveira@gmail.com

Patricia Cintra Vasconcelos Rossini

Graduada em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1994). Especialista em Audiologia Clínica pelo Centro de Estudos dos Distúrbios da Audição (2003) e especialista em Gestão em Saúde e Segurança do Trabalhador pela Faculdade Afirmativo (2012). Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Mato Grosso (Estudos Linguísticos). Membro do Grupo de Pesquisa Educação e Estudos de Linguagem e membro do Projeto de Pesquisa Questões Urbanas em Linguagens. Fundadora e Presidente da Rede Feminina de Combate ao Câncer de Sinop, mandato de novembro de 2012 a fevereiro de 2015 e voluntária desta entidade. Atualmente é Fonoaudióloga da Prefeitura Municipal de Sinop.

Roberto Max Louzeiro Pimentel

Professor da Faculdade Pitágoras em São Luís-MA. Analista de Sistemas da Superintendência de Tecnologia de Informação – STI, Secretaria de Estado da Educação do Maranhão - SEDUC.

Rosie Mehoudar

Graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado na Letras, da USP; especialização em Fundamentos filosóficos da Psicologia e Psicanálise, na UNICAMP; e pós-doutorado em Teoria e História Literária na UNICAMP. Foi professora visitante na Universidade Federal de Viçosa e na Universidade Federal do ABC.

Rudy Kohwer

Nacionalidade francesa e idioma materno francês. 1) Doutorando em Memória: Linguagem e sociedade na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); 2) Mestrado em Linguística Aplicada na Universidade Federal da Grande Dourados e com bolsa da CAPES. Dia, mês e ano de conclusão: 25 de março de 2019. 2) Título de Licenciatura em Letras português/inglês na Universidade Federal da Grande Dourados. Mês e ano concluído: fevereiro de 2017 (Fonte: Currículo Lattes)

Sandra Sirangelo Maggio

Professora titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Departamento de Línguas Modernas. Atualmente é pós-doutoranda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Possui doutorado em Literatura Anglo-americana pela UFRGS (1999), mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela UFSC (1981), capacitação a convite do Conselho Britânico em Literatura Vitoriana na Universidade de Leicester, Inglaterra (1989). É licenciada em Letras (licenciatura dupla, Português/Inglês) pela UFRGS (1979). Integra o grupo de pesquisa CNPq "O Desenvolvimento do Romance das Ilhas

Britânicas nos Séculos XIX e XX". Participa do conselho editorial de revistas especializadas em literatura e atua como parecerista ad hoc para a Capes.

Viviane Silva de Oliveira Nolascio

Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Pós-Graduada em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Futura, Pós-Graduada em Educação Inclusiva pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL), Graduada em Letras Português/Inglês e Respectivas Literaturas pelas Faculdades Integradas de Ariquemes (FIAR); Graduada em Educação Física pela Faculdade Norte do Paraná (UNOPAR), professora da educação básica do estado de Rondônia.

Erica dos Santos Carvalho
(Organizadora)

Possui Graduação em Licenciatura Plena em Letras/Espanhol pelo Centro Universitário de Formiga (UNIFOR - MG), (2013). Pós Graduação em Uso Educacional da Internet pela Universidade Federal de Lavras (UFLA) e Especialização em Docência com Ênfase em Educação Inclusiva, pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG Campus Arcos).



ISBN 978-65-995090-9-4




Editora
REALCONHECER