



Organização
ÉRICA DOS SANTOS CARVALHO

LINGUÍSTICA e LITERATURA

Cultura, Sociedade e História

Volume **4**
2021



Editora
REALCONHECER

Organização
ÉRICA DOS SANTOS CARVALHO

LINGUÍSTICA **e** **LITERATURA**

Cultura, Sociedade e História

Volume **4**
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 4/
Érica dos Santos Carvalho (organizadora). – Formiga (MG): Editora
Real Conhecer, 2021. 129 p. : il.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-84525-02-3

DOI: 10.5281/zenodo.5574526

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

ANDRESSA COELHO FRANCO

ANGÉLICA FERNANDA MONDEGO RAMOS

JOÃO VICTOR PEREIRA DOS SANTOS

KEILA ROSSANA CHAVES COSTA TOLEDO

MAIARA STÉFANI COSTA BRANDÃO

MARCOS ALEXANDRE FERNANDES RODRIGUES

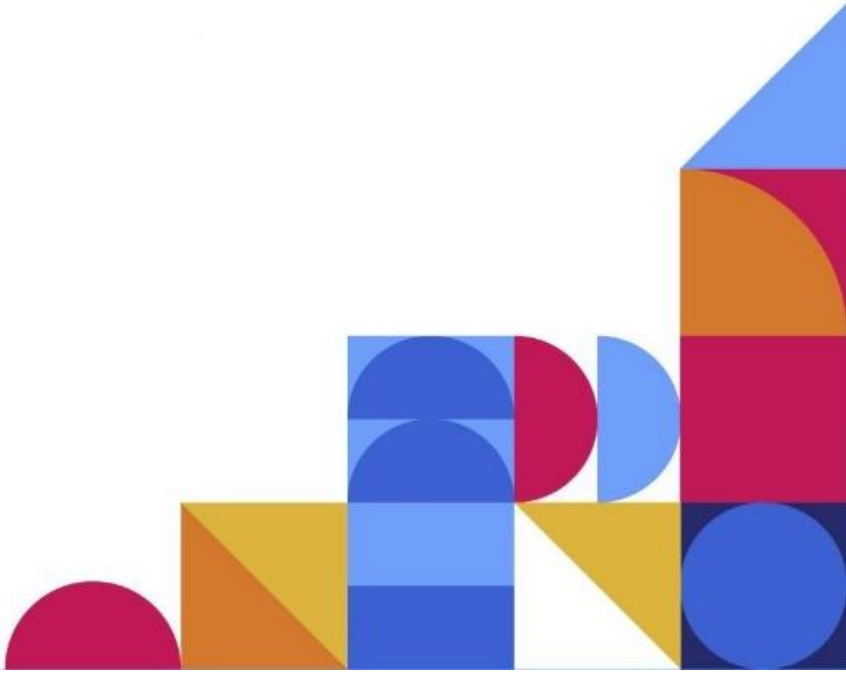
MARCOS VINÍCIUS GARCEZ DA SILVA

MARIA LUANE DE MESQUITA SOUSA

RENATA CRISTINA DA CUNHA

TAYNARA COSTA DE ALMEIDA

VITOR HUGO SOUSA OLIVEIRA



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 TRANSCEDÊNCIAS TEXTUAIS NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA OBRA MEMÓRIAS DO CÁRCERE Angélica Fernanda Mondego Ramos	8
Capítulo 2 A RECEPÇÃO INFANTIL DO CONTO CLÁSSICO AUDIOVISUAL JOÃO E MARIA Keila Rossana Chaves Costa Toledo	25
Capítulo 3 “EU PENSO PARA QUE VOCÊ NÃO PRECISE PENSAR”: AS RELAÇÕES DE PODER NA FAMÍLIA SHELBY DA SÉRIE PEAKY BLINDERS (2013) SOB AS LENTES DA CORRENTE LITERÁRIA MARXISTA Vitor Hugo Sousa Oliveira; João Victor Pereira dos Santos; Renata Cristina da Cunha	38
Capítulo 4 O TERROR, A AMEAÇA E O FANATISMO NO CIBERESPAÇO: OS TONS AXIOLÓGICO-EMOCIONAIS DA ORGANIZAÇÃO ATOMWAFFEN DIVISION Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues	55
Capítulo 5 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO SUJEITO DIANTE DA “PÓS- MODERNIDADE” Andressa Coelho Franco	66
Capítulo 6 A CONSTITUIÇÃO DA PERSONA RITA VON HUNTY E A TEORIA DOS ESPAÇOS MENTAIS Maiara Stéfani Costa Brandão	78
Capítulo 7 A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE “A CIGANINHA” PARA CULTURA SURDA Taynara Costa de Almeida	89
Capítulo 8 THE TESTAMENTS DE MARGARET ATWOOD: OS EFEITOS DO PODER SOBRE O FEMININO À LUZ DA CORRENTE FEMINISTA Maria Luane de Mesquita Sousa; Marcos Vinícius Garcez da Silva; Renata Cristina da Cunha	107
Biografias CURRÍCULOS DOS AUTORES	125

Capítulo 1

**TRANSCEDÊNCIAS
TEXTUAIS NA ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRAFICA DA
OBRA MEMÓRIAS DO
CÁRCERE**

Angélica Fernanda Mondego Ramos

TRANSCEDÊNCIAS TEXTUAIS NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA OBRA *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*

Angélica Fernanda Mondego Ramos

Graduada em Letras Espanhol (UFMA) possui habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas respectivas literaturas. Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras(UFMA) na linha de Estudos Críticos e Teóricos em Literatura

Resumo

O cinema sempre busca na literatura inspiração e material artístico para engrandecer suas produções fílmicas, dessa maneira, é inegável a estreita relação entre essas duas artes e a complementação existente entre elas. O presente artigo tem como objetivo analisar a relação que se estabelece entre a linguagem do texto literário e a linguagem das produções cinematográficas, para tal analisaremos o filme *Memórias do Cárcere*, de 1983, produzido por Nelson Pereira Santos e baseado na obra homônima de Graciliano Ramos(1953). Compreende-se que todo texto é concebido a partir de outro, ressalta-se os processos de intertextualidade e hipertextualidade nesse contexto. Para discorrer sobre o aspecto hipertextual, utilizaremos como aporte teórico os estudos de Genette (2006), para tratar de intertextualidade os postulados de Kristeva (2005) e sobre a narrativa literária no cinema Pellegrini(2003), Silva(2011), Tavares(2006), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura; *Memórias do cárcere*; Cinema; Hipertextualidade.

1- Considerações iniciais:

A vontade de expressar-se por meio dos mais diversos tipos de linguagens é imanente a natureza humana, o homem sempre procurou formas de comunicar suas ideias, sonhos, desejos e medos, valendo-se de várias manifestações artísticas como: pintura, escultura, teatro, música, literatura, fotografia, cinema, etc. Dentre tantas formas de expressão mencionadas, centramos nossa atenção na literatura e no cinema, duas representações artísticas que, mantêm um forte vínculo com o homem e com a sociedade.

A relação entre literatura e cinema é muito fértil e produtiva, pois a primeira se vale das narrativas literárias como mote de suas produções, ao passo que há uma maior valorização da obra em detrimento do filme, que muitas vezes é visto como incompleto ou tendencioso pelo público. Indiretamente ocorre uma hierarquização das duas artes e o cinema é colocado em uma posição inferior a literatura.

No entanto, é necessário compreender que essa distinção e hierarquização é algo que não cabe nas duas artes, visto que em muitos pontos elas se complementam e dialogam, cada uma com sua linguagem. Sobre a relação literatura e cinema, Linda Gualda, afirma: “O estudo comparado entre essas duas expressões permite uma análise da extraordinária contribuição que uma arte traz à outra”(GUALDA,2010,p.202) dessa maneira o cinema permite a materialização das histórias tornando-as ainda mais reais ao leitor e ao público, a literatura ganha um novo fôlego através da sétima arte.

Para tratar dessa relação, Olga Pereira afirma: “pautadas, ora pela intersecção, ora pelo dissídio, os cineastas, desde cedo, viram na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho” (PEREIRA,2009, p.46). Desta forma, notamos que o vínculo entre estas duas formas de expressões artísticas é profícuo, e a literatura vem ao longo do tempo representando um campo muito produtivo e inspirador para as produções cinematográficas.

O cinema e a literatura dialogam desde que o cinema tornou-se um potencial contador de história. Tavares afirma que o cinema auxilia a literatura em sua experimentação estética, uma vez que, quando o cinema se afirmou como um veículo para narrar histórias, tirou essa função exclusiva da literatura:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imagéticas. (TAVARES, 2006, p. 7)

O presente estudo objetiva refletir e propor um debate teórico sobre a relação literatura e cinema, destacando as peculiaridades de cada uma de acordo com suas

respectivas linguagens e como as duas se aproximam, convergindo na adaptação de uma obra literária. Para ilustrar esse processo faremos uma breve análise do filme *Memórias do cárcere*(1983), que foi inspirado no livro homônimo do escritor brasileiro Graciliano Ramos. Escolhemos as *Memórias do cárcere*(Mc) por ser uma obra pouco debatida e por possuir uma adaptação fílmica de qualidade e premiada pela crítica especializada.

O estudo é de cunho qualitativo e exploratório, tendo como arcabouço teórico principal os postulados de Júlia Kristeva e Gérard Genette, dentre outros. Para discorrer sobre o filme utilizaremos a produção cinematográfica dirigida por Nelson Pereira do Santos.

Para melhor compreensão, o artigo divide-se em três partes: no primeiro tópico abordaremos o conceitos de Intertextualidade proposta por Julia Kristeva, destacando e situando as características e o diálogo entre literatura e cinema, no segundo tópico trataremos brevemente sobre alguns pontos da transtextualidade escritos por Genette e no terceiro tópico, destacaremos a Hipertextualidade na relação entre o cinema e literatura, visando a transposição literária e seus elementos, utilizando como exemplo a adaptação da obra *Memórias do cárcere*.

2 - Intertextualidade: concepções e diálogo entre as linguagens

A Intertextualidade trata-se da presença de um texto em outro texto, através de alusão, citação, dentre outras formas, é um texto que carrega a memória de algo que já foi dito ou lido anteriormente. Para a teórica Júlia Kristeva “ Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um em outro texto”(KRISTEVA,2005, p.68) ou seja, todo texto constitui-se como um reflexo, ou um produto dos textos que influenciaram o autor durante o processo de escrita.

A intertextualidade, de forma diacrônica foi bastante produtiva para diversas áreas do conhecimento, por exemplo, para a estética da recepção pelo modo como os textos evocam cenas de leitura; para a análise estilística no sentido do levantamento de ocorrências e elementos das obras; pela crítica discursiva no estudo da origem dos enunciados, dentre outros

Ainda segundo Kristeva, a intertextualidade não se limita somente ao universo textual, a escrita, mas também abarca toda e qualquer transposição sígnica em outro sistema de signos. Portanto, segundo esta concepção podemos afirmar que a relação

entre literatura e cinema também carrega a intertextualidade. Tendo em vista as adaptações fílmicas baseadas em narrativas literárias, sempre haverá a presença do texto original, ainda que de forma implícita ou com uma abordagem diferente da obra literária.

Tratando da relação literatura e cinema, podemos depreender que ambas possuem um caráter de intertextualidade quando se trata das adaptações literárias, ainda que manifestam-se de maneira diferente. É improdutivo tentar encontrar paralelos exatos entre dois níveis de comunicação distintos, sendo assim, as especificidades encontradas em cada uma que é o que norteiam as suas produções, podemos verificar que uma das principais diferenças entre a linguagem visual e a escrita está na maneira que elas se apresentam ao público. A primeira comunica uma mensagem objetiva, quase que fechada para a participação do telespectador; enquanto a segunda está sujeita a participação do leitor, o cinema apresenta uma linguagem visual, um produto pronto, e concreto, a literatura possui um campo mais aberto e convidativo a imaginação, ficando mais livre para as experimentações.

Uma vez estabelecida as principais diferenças entre o cinema e a literatura é importante observar que, embora se constituam como sistemas semióticos distintos e que se expressam de maneira diferentes, em alguns pontos são complementares e extensoras de seu próprio sentido.

. As produções cinematográficas assumem assim uma função narrativa, o filme amplia as fronteiras e é compreensível para todos. O cinema flerta não só com a literatura, mas também com a fotografia, teatro, música, dança, mesclando vários elementos e criando a sua própria linguagem, que constantemente se transforma e aperfeiçoa. Muitos outros aspectos, não presentes na literatura são utilizados pela linguagem cinematográfica, como: os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor, a luz, etc.

Todo sistema semiótico possui suas especificidades e restrições, nenhum conteúdo existe isolado e independente do contexto que o gerou e das características próprias da linguagem a qual pertence. Literatura e Cinema estão associados a sistemas semióticos diferentes, dessa forma evidenciam características distintas, inviabilizando uma comparação fechada. Não devemos estabelecer uma condição hierárquica, de valoração ou de superioridade de um em relação ao outro, mas sim analisá-los de acordo com suas peculiaridades. O critério mais relevante para se julgar se uma adaptação literária é boa, não deve ser apenas o nível de fidelidade a obra

original, mas sim a capacidade e efetividade em adequar para outro sistema semiótico, a transposição da narrativa, em uma produção estética com outra linguagem. É mais relevante observar a relação entre estas duas linguagens tão diferentes, e como dois sistemas sógnicos se comunicam, preservando os aspectos e características de cada um em seu contexto de produção.

Ao se apropriar de uma obra literária para realizar uma adaptação, é necessário que sejam realizadas as devidas alterações para que esta narrativa antes literária se adapte à linguagem cinematográfica. Dessa forma, é importante refletir a adaptação da obra ao novo veículo de comunicação, sobre isso, Silva afirma:

Não há como transcodificar uma informação dada em um sistema de signos específico e (re)codificá-lo através de um novo sistema semiótico sem que essa informação, esse discurso, sofra interferências, mutações, ainda que mínimas. As alterações são necessárias para viabilizar o processo, modificar, o próprio teor da informação, adaptando-a e ao novo veículo. (SILVA, 2011,p.08)

Portanto, podemos observar que no caso das adaptações cinematográficas baseadas em narrativas literárias, embora apresentem distinções entre si devido a questões de adequação a um novo sistema semiótico, tais adaptações sempre dialogam com seu texto de origem, como afirma Silva (2011, p.6) “(...) a relação literatura deve ser vista como uma rede na qual os textos se comunicam entre si e ainda com outros.”

Podemos verificar que, na visão de Kristeva, a relação desenvolvida entre os textos, isto é, a presença de um texto em outro, configura o que a autora chamou de intertextualidade. Porém ao estudar com mais profundidade a construção e a composição textual e suas relações, o crítico literário Gerard Genette definiu cinco tipos de relações textuais, as quais denominou transtextualidade, e a intertextualidade constitui-se como uma dessas relações, dentre as outras: paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. A seguir abordaremos a definição de transtextualidade desenvolvida por Genette, dando enfoque ao processo de hipertextualidade, por entendermos que este conceito é considerado de grande relevância para o estudo e compreensão da relação literatura-cinema.

3- Transtextualidade e as intercorrências na relação Literatura e Cinema

Como foi citado anteriormente o teórico Gerard Genette ao estudar as relações estabelecidas entre os textos, as denominou de Transtextualidade, definindo alguns parâmetros textuais em sua obra *Palimpsesto* (1982). Tendo em vista a natureza da relação estabelecida, manifestando-se de forma explícita ou implícita, cabe ao leitor ou expectador – no caso de uma obra fílmica – reconhecer essa relação transtextual.

Neste tópico faremos um breve percurso pelos cinco tipos de transtextualidades ou (transcendências textuais) estabelecidos por Genette, procurando destacar como se podem ser notadas na relação literatura e cinema. Começamos pela intertextualidade, Genette (1982) postula “quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequente, como presença efetiva de um texto em outro”. Observamos que a visão de intertextualidade de Genette é mais restritiva que a visão de Kristeva já apresentada anteriormente, pois para que ele considere intertextualidade é necessário a presença efetiva de um texto em outro, a exemplo o autor utiliza as citações, alusões, o plágio, notamos que para o autor, a intertextualidade se limita aos elementos que são analisados no interior do texto.

O segundo tipo de transtextualidade identificado pelo teórico é a paratextualidade, que de maneira simples, significa a relação que o texto mantém com seus elementos paratextuais, como pontua Genette:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios[...] (GENETTE, 1982, p.184)

Os elementos paratextuais assumem também um outro papel importante dentro do estudo da relação aqui proposta, podem servir como atrativos, principalmente no caso da relação estabelecida entre literatura e cinema, pois é muito comum nos interessarmos por determinada composição fílmica devido a mesma nos remeter a uma narrativa literária ao qual nos identificamos. A respeito desta relação paratextual entre literatura e cinema, Araújo afirma:

Este tipo de relação tem sido muito utilizada pelas produções novelísticas e cinematográfica. Frequentemente encontramos filmes cujo título remete a uma obra literária ou a um famoso autor, artimanha para despertar o interesse do telespectador pelo filme. (ARAÚJO, 2011, p.9)

Observamos então, que cinema e literatura – segundo a visão de transtextualidade proposta por Genette – desenvolvem também uma relação paratextual, a medida que o cinema se apropria de títulos literários em suas produções, para atrair os telespectadores e leitores também. Continuemos, a próxima relação transtextual proposta pelo referido crítico é a metatextualidade, conceituada por Genette(1982) como “a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”. É a relação de crítica textual por excelência em que o texto, em que um comentário remete a outro texto sem mencionar de maneira direta.

Colocando a metatextualidade para a relação literatura e cinema, compreendemos que em algumas adaptações cinematográficas, baseadas em narrativas literárias, é necessário que o espectador conheça também o texto literário para ter o total entendimento, uma vez que o filme realiza referências e evoca trechos e passagens presentes na obra, o desconhecimento total da obra de origem poderá comprometer a compreensão do filme, o contexto e os elementos intrínsecos a ele.

O quarto tipo de transtextualidade concebida por Genette foi a arquitekstualidade, que configura-se como o mais abstrato e implícito. Trata-se de uma relação textual silenciosa. A arquitekstualidade estabelece uma relação do texto com o nicho a que pertence – incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, etc.

Em síntese, a arquitekstualidade tem a ver com o caráter taxonômico, definindo assim, algumas características, como o gênero literário de um texto, caracteriza-se por uma relação tácita na medida em que o autor pode evidenciar o gênero do qual se trata, mas também, pode deixar que o leitor – através de alguns elementos paratextuais como o título por exemplo – determine a que gênero tal texto pertence.

Notamos que os quatro tipos de transtextualidade apresentados podem ser visualizados em algum nível na relação estabelecida entre a literatura e o cinema. Porém, ainda precisamos mencionar a quinta e última relação transtextual estudada por Genette, a hipertextualidade. Essa relação qualifica toda obra que deriva de uma obra anterior, sendo assim, é possível afirmar que a relação literatura e cinema pode também ser concebida como uma relação hipertextual por excelência.

4- Hipertextualidade e as adaptações cinematográficas

Como foi citado no tópico anterior o teórico Gerard Genette, em seu estudo sobre as relações estabelecidas em um texto, elaborou cinco conceitos essenciais para a compreensão do mesmo em sua totalidade. Abordaremos agora o conceito de Hipertextualidade, que Genette (1982) postula: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”.

A hipertextualidade configura a relação literatura cinema por excelência, pois, embora seja possível verificar a presença das relações transtextuais já discutidas, em algumas transposições cinematográficas baseadas em textos narrativos é a hipertextualidade que caracteriza primordialmente a relação desenvolvida entre literatura e cinema, logo, toda produção cinematográfica é naturalmente um hipertexto da obra literária na qual se baseia mesmo que estabeleça outras relações transtextuais com o seu texto de origem..

Existe dois tipos de relações hipertextuais, conceituadas por Gerard: transformação e imitação. Segundo Genette, transformação que dizer “contar a mesma coisa de modo diferente” e imitação “contar coisas diferentes de modo semelhante”. Ao abordarmos a hipertextualidade é de fundamental importância que se diferencie a questão da transformação e da imitação, pois estas são presença constante nas diversas adaptações cinematográfica.

Segundo Genette a transformação se dá quando há a simples transposições de um determinado enredo para outro contexto, isto é, tem-se a mesma história sendo contada de forma diferente. Já a imitação não se constitui como uma simples transposição, já que de acordo com o teórico, torna-se necessário a apropriação dos aspectos que se deseja imitar, não estamos falando apenas da cópia de um enredo. Dos dois processos citados, o de transformação é frequentemente utilizado nas transposições da literatura para o cinema.

Uma vez definido que literatura e cinema estabelecem entre si uma relação hipertextual, e que falar de hipertextualidade significa abordar obras que derivam de outras, é incompatível julgar o critério de fidelidade nas adaptações. Como já

discutimos no decorrer deste estudo, cinema e literatura constituem linguagens distintas, logo temos aí o primeiro fator que impossibilita esta fidelidade exigida das adaptações cinematográficas.

Observando que a literatura (linguagem escrita), em alguns casos, representa o hipotexto da relação cinema-literatura, e considerando algumas definições de transtextualidades, o próprio texto literário não se constitui como original, mas sim confeccionado por vários outros textos que tenham influenciado em maior ou menor nível o seu autor durante seu processo de escrita.

Em síntese, podemos refletir que, não há possibilidades de exigir originalidade em uma transposição entre diferentes sistemas semióticos quando, o próprio hipotexto literário não apresenta uma natureza e unidade única, mas constitui-se como uma miscelânea de leituras, influências e reinterpretações.

5- As Memórias do cárcere no cinema: hipertextualidade em foco

O filme *Memórias do cárcere*, de 1983, dirigido pelo famoso cineasta Nelson Pereira Santos, mostra a prisão, o trajeto carcerário do escritor Graciliano Ramos e os momentos mais “marcantes” vividos pelo autor enquanto esteve preso. O filme baseia-se na obra homônima e tenta sintetizar um volume de mais de seiscentas páginas em três horas de filme. O resultado é uma produção cinematográfica de excelente qualidade, ganhadora do Festival de Cannes de 1984 e do troféu da Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA), em 1985. O filme prioriza os trechos mais importantes da narrativa literária, fazendo uma remodelagem, evidenciando conversas marcantes, passagens em que é notável o desconforto do autor- narrador diante dos horrores e das humilhações sofridas durante a prisão.

A obra *Memórias do cárcere* enquadra-se, digamos assim, no gênero autobiográfico em que o escritor/narrador/personagem relata suas vivências na prisão, através de um testemunho forte, direto e visceral. O livro inicia com uma justificativa do autor para explicar a demora de quase dez anos em reescrever suas memórias “depois de muita hesitação” lhe afligia colocar no papel, homens reais e suas histórias, acontecimentos de sua vida pessoal, de mulheres, homens e todo o contexto político e opressor que lhe envolvia.

Logo no início do filme, nos primeiros segundos uma mensagem é veiculada, com a intenção de esclarecer ao telespectador, ao público em geral qual o contexto sociopolítico da época, a postura do Governo Vargas, a Intentona Comunista de 1935 organizada pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) e a restrição dos direitos como represália ao movimento. A mensagem pelo que observamos, busca situar o olhar do público para a situação tensa que o Brasil enfrentava e principalmente informar que a produção baseia-se em uma obra literária muito importante, nesse aspecto podemos inferir uma relação de paratextualidade, pois há um comentário e uma menção a obra literária. Como podemos verificar a seguir:

Em novembro de 1935, militares filiados a Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo Exército, provocou a aplicação de medidas constitucionais de defesa de ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos os brasileiros, Graciliano Ramos um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou desse episódio o testemunho humano no qual se inspira este filme

O livro tem uma narração diferenciada, inicialmente o autor divaga sobre as razões que o levaram a escrever e reflete também sobre o sistema opressor da sociedade, para logo em seguida, retroceder a março de 1936, na iminência de sua detenção. Nessa época, Graciliano era diretor da Instrução Pública do estado de Alagoas, cargo que lhe proporcionou algumas desavenças com pessoas poderosas, devido ao seu método de administrar, sem fazer concessões, privilégios ou política, implantou concursos públicos e aboliu a obrigatoriedade do hino nacional nas escolas públicas, medidas consideradas impopulares na época.

O filme inicia com Graciliano recebendo durante o expediente ameaças veladas e telefonemas misteriosos, sem imaginar a real intenção de tudo isso e julgando ser uma bobagem de algum desafeto, comentando com um colega de trabalho, que não acreditava na veracidade de tais ameaças.

Graciliano ignorava esses “avisos”, até que Rubem Loureiro, filho do governador, traz à tona a situação que já se alastrava nos bastidores há algum tempo: a demissão de Ramos deveria acontecer imediatamente, por pressão política e suposições de uma ideologia comunista que ele comungava, o que era uma completa inverdade, pois o autor só filiou-se ao partido em 1945.

Em seguida o filme já mostra um Graciliano desconfortável com a pressão familiar tal qual observamos no livro, julgando a possibilidade de prisão uma

“liberdade” das cobranças da esposa. O filme desenvolve-se nesse ponto já mostrando o tenente chegando a casa dos Ramos e efetuando a prisão, Graciliano estava ciente do que aconteceria, já que foi avisado um pouco antes por um amigo.

A cena emblemática em que ele conversa com a esposa Heloísa, sobre a iminência de sua detenção e a mesma o aconselha a fugir e ele nega, sentenciando: “Não vale a pena, daqui não me arredo, que me venham buscar(...) que posso fazer, fugir? Esconder-me por detrás das dunas da praia, depois rolar de um canto a outro para mudar de nome, a barba longa, pra quê?” Essa passagem é transposta para o filme tal qual está na obra literária, preservando a essência. Podemos verificar que se trata de uma das relações de transcendência textual, caracterizada como hipertextualidade, em que o hipertexto A é texto original da qual o hipertexto B é concebido a partir dele, nessa passagem podemos observar claramente essa relação entre as duas formas de expressão, em que o texto narrativo é transposto e inspira o texto fílmico.

Algo que chama a atenção no filme são as cenas sempre retratadas com muito realismo e com variadas figuras, que obviamente estão na obra, mas que na transposição passaram por algumas modificações e são introduzidas de forma diferente. A exemplo da chegada dos tenentes e oficiais no pavilhão dos primários, a maioria deles se apresenta formalmente a Graciliano, enquanto que no livro, é o autor é que vai revelando cada um deles, suas características, modo de se comportar e hábitos. Para Assis Brasil, crítico literário, quando há uma adaptação de obra literária, não raramente o cineasta tenha que se distanciar um pouco da obra original, para poder criar personagens autônomos e não correspondentes à obra literária em outro meio de expressão.

O enredo permanece o mesmo, com alguns saltos dentro da história, adiantamentos e supressões, mas isso é fundamental para que a obra seja apresentada na linguagem específica do cinema. Contudo, mesmo com sua autonomia no campo da linguagem, a adaptação de alguma forma ainda conserva a essência da obra literária. Ainda assim essa visão mais conservadora é debatida pela crítica atual, pois acredita-se que a intenção do autor ao escrever o livro não deve ser mantida pelo cineasta em seu filme, já que livro e filme expressões artísticas diferentes, criadas por autores distintos que não compartilham da mesma percepção de mundo.

Em *Mc*, podemos verificar que o diretor tem suas preferências ao enfatizar mais cenas em detrimento de outras, até mesmo o foco narrativo da obra fílmica é totalmente distinto, no livro temos um Graciliano mais recluso, analista, observador ao extremo, que se perde em seus próprios pensamentos e suposições, enquanto que no filme é dada a preferência aos diálogos e as cenas em que o narrador escreve o romance, ao visual do ambiente, interação com os detentos, conversa com a esposa Heloísa. Essas modificações trazem mais agilidade e dinamicidade a produção cinematográfica, remodelando elementos e são fundamentais para tornar o filme mais atraente.

A partir disso, notamos que a adaptação literária ou cinematográfica não como uma tradução entre sistemas semióticos que objetiva encontrar equivalência ao transpor uma narrativa originalmente escrita para outro tipo de mídia, mas como um processo de hipertextualização em que é criada uma nova produção derivada de uma obra anterior. Neste cenário, o produto desse contato não deixa de dialogar com o texto escrito e a produção cinematográfica, contudo, ele passa a constituir um novo objeto, que é resultado de alterações na percepção do texto original, para que a produção adaptada seja realizada. Essa relação híbrida e dialógica entre literatura e cinema apresenta uma configuração hipertextual em que são colocadas em conjunto a linguagem verbal e a não verbal.

Genette afirma que a relação hipertextual é aquela que une um texto B a um texto A que lhe é anterior, apontando a imitação, o pastiche, a adaptação e outros tipos de transformações formais derivadas de um texto original como formas de tradução hipertextual. Assim, o processo de hipertextualização caracteriza-se por qualquer relação entre o hipotexto, que, nesse breve estudo é uma obra literária ao um hipertexto, que é a sua adaptação, versão audiovisual. O teórico afirma como hipertexto toda obra que é derivada de uma anterior, seja por imitação ou transformação, como já foi citado. Enquanto Diniz (2005) defende o acolhimento especificamente da hipertextualização para tratar de casos de transposição do texto literário para a linguagem cinematográfica, associando a definição hipertextualidade apenas a tradução intersemiótica, tendo em vista que, todos os textos são hipertextos, já que evocam outros textos e remetem a leituras anteriores. Diniz acredita que a hipertextualidade é mais eficiente e completa do que a intertextualidade para abarcar essa relação, a primeira viabiliza mais o entendimento entre cinema e literatura. Como podemos verificar na afirmação a seguir:

O termo hipertextualidade é mais rico em aplicação potencial para o cinema do que o termo intertextualidade tão largamente difundido. Filmes adaptados de uma mesma obra (“remakes”) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto. As adaptações anteriores farão parte de um hipotexto maior e cumulativo que estará sempre disponível aos adaptadores. O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras reescrevem-nos em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos cuja produção é ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. Mas em muitos casos, o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero (DINIZ, 2005, p. 44)

Na adaptação cinematográfica de *Macabre* notamos também as alterações no ambiente carcerário, apesar de ainda ser algo opressor, hostil e desconfortável para Graciliano, no filme há uma suavização no espaço do Pavilhão dos primários, ao retratar as celas, ao ler o livro temos uma impressão que difere do filme.

O horror do cárcere vai ser “confirmado” e materializado no capítulo seguinte quando o escritor é transferido para a Colônia correcional, nesse ambiente o tratamento é muito severo, desumano e cruel. Ramos sofre um baque ao chegar, pois precisa se desfazer de seus escritos, entregar todos os seus pertences (de maneira humilhante). A estadia na colônia correcional do Rio de Janeiro é a mais traumática possível a leitura é impactante e transposição visual corrobora ainda mais essa percepção.

Outro ponto que podemos destacar é que no texto literário temos a presença de relatos de tortura e espancamento de Francisco Chermont (quando o mesmo esteve na colônia correcional) no filme esses relatos são velados, e o filme mostra alguns detentos debilitados e machucados, mas sem mencionar sua identidade ou as razões dos ferimentos, fica subtendido para o espectador que é leitor o que isso significa, nesse aspecto destacamos a relação de metatextualidade em que elementos do texto narrativo aparecem implicitamente na obra fílmica e o conhecimento do texto leva o espectador a compreender mais rápido a cena e fazer ligações com o texto de origem, ajudando no entendimento.

No filme também notamos o destaque de alguns personagens que são muito mencionados: Capitão Mota, Cubano, Gaúcho, Mario Pinto e Emanuel, essas figuras acompanham Graciliano em quase todos os espaços prisionais, com exceção de Gaúcho e Cubano que só apareceram na colônia correcional, ambos ajudam o autor a “sobreviver” a crueldade diária do cárcere e conseguem papel e caneta para que

ele continuasse registrando suas experiências. Durante o filme o lado escritor recebe grande destaque, já que Graciliano é retratado sempre escrevendo, o que no livro o autor relata as dificuldades excruciantes de se concentrar para colocar no papel o que estava vivendo e toda a angústia que lhe acometia.

A personalidade e postura de Graciliano Ramos na prisão é retratada em todas as suas nuances, vemos um autor que fuma compulsivamente, mal se alimenta, escrevia apoiado na valise, recebia visitas frequentes da esposa, analisava os colegas de cárcere, discutia com alguns, pilheriava com outros, participava das reuniões, simpatizava com a rádio libertadora, recusava a alcunha de comunista ao mesmo tempo em que não se fazia de vítima, parecendo conformado com a situação, apesar de no livro observarmos um perfil mais pessimista, como o seguinte trecho presente nas primeiras páginas do obra literária : “Quem dormiu no chão deve lembra-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze”. No filme vemos um Graciliano retraído também, mas sem os pensamentos e reflexões obscuras e angustiantes que lhe tiravam o sono.

Dessa forma refletimos que o processo de hipertextualização também altera o olhar sobre os personagens, destacando o que melhor se adequa para a transposição intersemiótica. Nessa perspectiva a hipertextualização se apresenta também como remodelador, que redefine e reinterpreta esteticamente a narrativa para que ela se adeque ao outro veículo midiático. Essa reconfiguração transformar o conteúdo do hipotexto para projetá-lo no hipertexto, levando em conta as especificidades deste outro sistema semiótico. Evidentemente, esse processo suscita modificações no texto literário, já que a linguagem cinematográfica possui seus próprios códigos de interação com o telespectador e possui recursos como imagem em movimento, trilha sonora, luz,takes,etc

6- Considerações Finais:

Diante de tudo o que foi abordado neste estudo a respeito do diálogo entre literatura e cinema, a partir dos postulados de Kristeva e Genette e da breve reflexão sobre a obra a adaptação de Memórias do cárcere, podemos depreender que as narrativas literárias são largamente utilizadas em adaptações, o que valoriza ainda mais a literatura e populariza a obra, tornando-a mais acessível ao grande público.

Apesar do forte laço estabelecido entre cinema e literatura, ambos se constituem como dois tipos de linguagens muito diferentes, conseqüentemente, é de suma importância compreender que por estarem ligados a linguagens distintas (visual e escrita), não é adequado tentar encontrar paralelos idênticos ou manifestações equivalentes, pois cada linguagem tem uma forma de comunicar ao público leitor ou espectador.

Portanto, compreender o processo de hipertextualidade é essencial para entender alguns aspectos inerentes ao estudo da relação literatura e cinema. No que concerne o estudo da Literatura comparada tem crescido o interesse em analisar as adaptações literárias, traduções intersemióticas e desdobramentos, que tem sido alvo de muitos debates e pesquisas acadêmicas. Dessa forma, o presente estudo ao analisar a adaptação de Mc, visou contribuir com algumas reflexões acerca do processo de hipertextualidade, como o mesmo influencia a formação de uma nova percepção para o diálogo entre cinema-literatura.

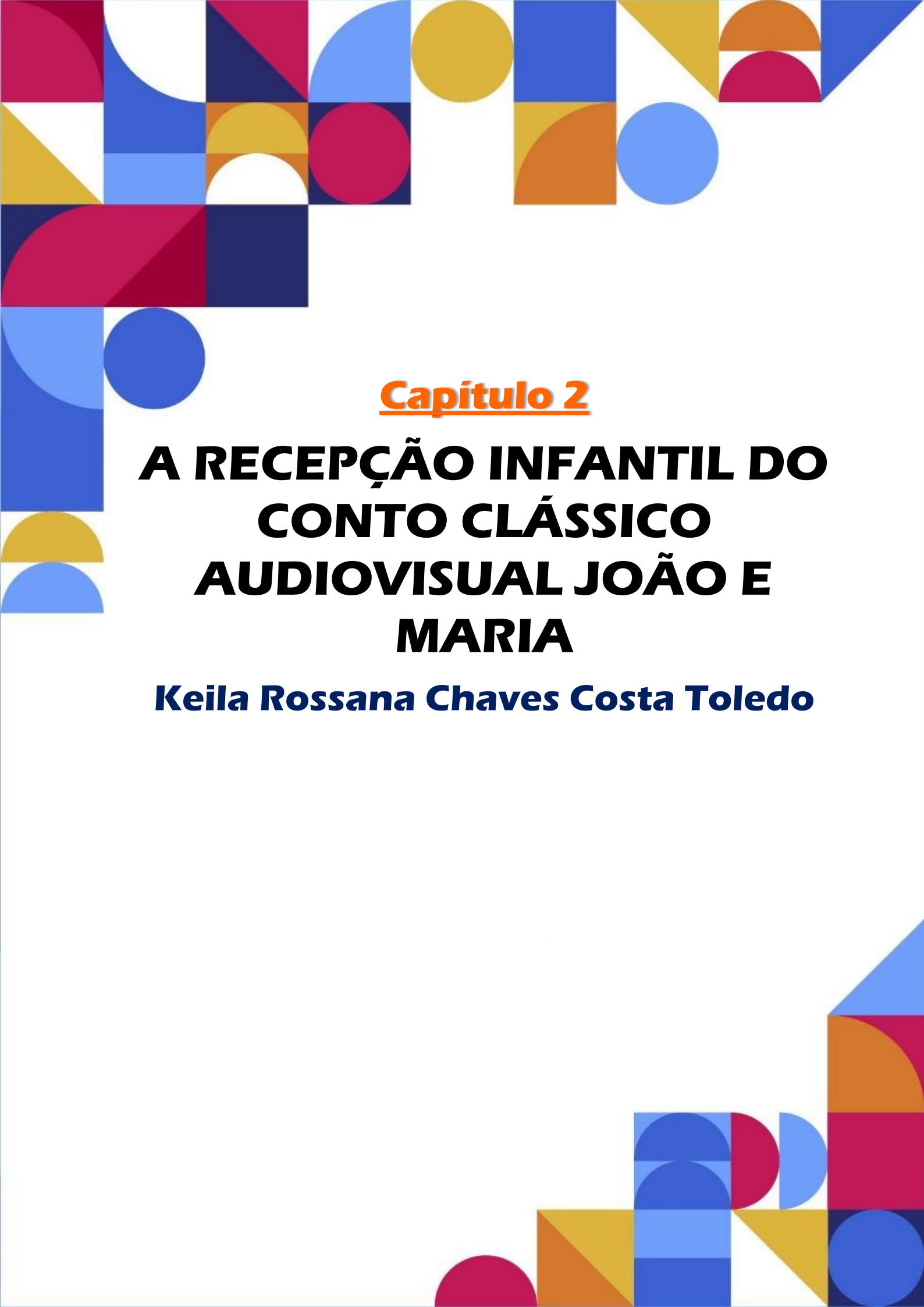
Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Naiara Sales. **Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização?**. Revista Littera online, nº3 jan./jul.2011
- BRASIL, Assis. **Cinema e literatura: choques de linguagem**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967
- DINIZ, Taís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte Faculdade de Letras, 2006.
- GUALDA, L. C. **Literatura e Cinema: elo e confronto**. Revista Matrizes, Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2º edição. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PELLEGRINI, **Tânia Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itari Cultural, 2003

PEREIRA, Olga A.A. **Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos.** Revista Kalíope, São Paulo, Ano 5 – nº 10 ago./dez. 2009

SILVA, J.C. **Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos.** Revista Literatura em Debate, v.5, nº8, jan./jul..2011

TAVARES, Mirian. **Cinema e Literatura: desencontros formais.** Intermédias n. 5-6, ano 2, 2006.



Capítulo 2

A RECEPÇÃO INFANTIL DO CONTO CLÁSSICO AUDIOVISUAL JOÃO E MARIA

Keila Rossana Chaves Costa Toledo

A RECEPÇÃO INFANTIL DO CONTO CLÁSSICO AUDIOVISUAL JOÃO E MARIA

Keila Rossana Chaves Costa Toledo¹

Servidora pública federal no enquadramento Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade de Brasília (UnB), tem graduação em Letras-Português pela Universidade de Brasília (UnB), é mestra do programa de Pós-Graduação em Educação Tecnologias e Comunicação da mesma instituição (PPGE/UnB).

Resumo: As narrativas audiovisuais constituíram-se numa atividade rica e criativa para as crianças, levando-as a compreenderem as mensagens empregadas de forma subliminar, e ainda são capazes de proporcionar a elas a oportunidade de ampliar, transformar e enriquecer suas experiências de vida, pois, a partir das narrativas, podem ressignificar e produzir cultura a partir das suas interpretações. Assim este artigo trata de uma pesquisa que teve como objetivo analisar as narrativas audiovisuais (gênero paródia) “Cocoricó Conta Clássicos” (exibida no cinema no ano de 2013, posteriormente na TV Cultura e atualmente disponível em plataformas digitais) a partir do olhar de crianças de faixa etária de 5 anos. No sentido de compreender como as crianças interagem com a narrativa audiovisual João e Mariba, uma paródia do conto clássico João e Maria, por meio de suas expressões infantis e como elas relacionavam essas narrativas ao seu contexto social. A investigação fundamentou-se nestes e em outros aportes teóricos como o estudioso Propp (1983) no seu método de análise de contos por meio das funções categorizadas. No viés psicanalítico de Bettelheim (1980) que traz considerações sobre o gênero contos de fadas e como esse se relaciona com as crianças. Na escritora e ensaísta Held (1980) que coloca a narrativa como uma boa proposta lúdica, desde que para isso a criança seja motivada. O estudo se desenvolveu tendo por objetivo pesquisar, como se dá a interação de crianças de uma instituição pública de educação infantil localizada no Distrito Federal. Para a obtenção dos dados da pesquisa foi utilizado o método de observação participante conjugado a roda de conversa. Alguns dos resultados obtidos por meio da observação participante foram as relações que as crianças fizeram entre o conteúdo da narrativa e suas experiências de vida e com isso deram os seus significados e sentidos ora por meio da imaginação, ora por meio da sua realidade.

Palavras-chave: Crianças. Narrativa Audiovisual. “Cocoricó”.

¹ Mestre em Educação pela Universidade de Brasília. E-mail: keilarossana@yahoo.com.br

Introdução

Os avanços tecnológicos provocaram grandes transformações midiáticas. O sistema televisivo brasileiro hoje se encontra no modo digital e a televisão continua como instância cultural importante da sociedade brasileira contemporânea. Esse veículo midiático, que tem grande audiência em todo o Brasil, passou a dispor de números canais. Dentre as emissoras abertas, a que se destaca desde a década de 90 quanto ao público infantil é a TV Cultura.

A TV Cultura é uma emissora pública de caráter educativo e cultural, com sede na capital paulista, fundada em 20 de setembro de 1960 pelos Diários Associados e reinaugurada em 1969 pela Fundação Padre Anchieta. Apresenta programas educativos que são transmitidos para todo o Brasil via satélite e por meio de suas afiliadas e retransmissoras em diversas regiões do Brasil.

Entre seus programas infantis de sucesso, destacam-se o programa “Cocoricó” que, desde sua estreia em 1.º de abril de 1996, manteve-se em exibição ininterrupta por décadas e sempre com renovação de novos episódios a cada ano. O programa teve como cenário o mundo de uma fazenda e apresentava, em sua narrativa, conceitos pedagógicos e de cidadania, com personagens bonecos para crianças em idade pré-escolar, classificado como comédia, musical, didático e infantil.

A série “Cocoricó Conta Clássicos” tratou de uma adaptação e reencenação dos contos clássicos da literatura infantil mundial, que estreou em outubro de 2013 nos cinemas no Brasil e depois foi apresentado na TV Cultura. Incluiu uma nova categoria de ficção, a paródia, que propiciou analisar, no contexto do imaginário, como a produção cultural midiática constrói suas relações de intertextualidade entre narrativas de encantamento, oriundas da cultura anônima popular, e a atualização de sua linguagem para o espectador criança contemporânea.

O conto clássico João e Mariba

A narrativa “Cocoricó Conta Clássicos” **João e Mariba** são interpretados pela indiazinha Oriba e João, primo do Júlio, que interpretam os personagens principais do conto de fadas João e Maria. Como eles vivem discordando sobre todos os assuntos, acabam se perdendo na floresta e encontram a casa de doces da Bruxa, interpretada pela falante Pata Vina, esse conto se fundamenta no fato do seu caráter

didático contextualizado e por compreender um amplo corpus literário no qual as crianças podem entender valores sociais na linguagem mágica do “faz de conta” da literatura por meio da paródia e também pelo fato deste conto João e Maria ser encontrado, através de reedições, adaptações e versões, em vários momentos, tanto na literatura impressa quanto nas versões cinematográficas atuais, o que atrai o público infantil e adulto por suas mensagens específicas em relação aos outros contos.

Há no conto **João e Maria** (paródia **João e Mariba**) uma expressão simbólica às experiências internas diretamente unidas à mãe, pois a criança não imagina que um dia poderá ficar afastada dos seus pais. A história de João e Maria auxilia a criança a exceder sua dependência imatura dos pais e alcançar os níveis mais altos de desenvolvimento, como afirma Bettelheim (1980):

A cooperação com eles na realização das tarefas terá que substituir finalmente a dependência infantil e restrita aos pais. A criança em idade escolar frequentemente ainda não pode imaginar que um dia será capaz de enfrentar o mundo sem os pais; por esta razão deseja agarrar-se a eles além do ponto necessário. Precisa aprender a confiar que algum dia dominará os perigos do mundo, mesmo na forma exagerada em que seus medos os retratam, e que se enriquecerá com isto. (BETTELHEIM, 1980, p. 202).

E nesse contexto do conto adaptado que essa emancipação valoriza também o apoio de outras crianças, de forma lúdica. Assim o estudo teve a seguinte questão central:

Como as crianças interagem com a narrativa audiovisual adaptada dos contos clássicos infantis?

Segundo Jenkins (2012, p.249), especialistas em educação têm reconhecido “que encenar, recitar e apropriar-se de elementos de histórias preexistentes é uma parte orgânica e valiosa do processo através do qual as crianças desenvolvem o letramento cultural”.

Mídia, contos orais e visuais

As histórias dos contos de fadas tradicionalmente orais passaram a ser veiculadas por registro escrito e, na contemporaneidade, as temos em diferentes suportes de mídias como, por exemplo, na TV, no livro, no cinema, na internet, entre outros. Dessa forma, as crianças, ao conviverem com essa multiplicidade de meios, principalmente pelas plataformas digitais, têm o acesso facilitado a essas narrativas em seu contexto social.

“Cocoricó Conta Clássicos” apresenta aspectos positivos que a estrutura narrativa mantém, orientada a despertar novos conhecimentos e a provocar nas crianças a capacidade de reflexão e interação, que busque compreender os mecanismos da linguagem audiovisual para dar a ela autonomia para fazer escolhas responsáveis no seu processo de desenvolvimento humano.

Nesse sentido, essa narrativa trabalha, principalmente, as questões de valores sociais por meio do ludismo que deve ser a premissa geral no processo de produção de textos infantis com conteúdo educativo. A intenção é seduzir e despertar o interesse e a atenção público infantil.

Segundo Barthes (1971), a riqueza nos modos de expressão deu vida às infinitas formas de narrativa, apoiando-se na linguagem articulada, gestual, oral ou escrita, fixa ou móvel. Pode se apresentar na forma de mito, lenda, fábula, conto, novela, epopeia, histórias em quadrinhos, *fait divers* e na conversação. (BARTHES, 1971, p.19).

Como nos expõe Barthes (1971, p. 19), “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma, povo algum sem narrativa. [...] a narrativa está aí, como à vida”.

A arte de contar histórias sustentou até hoje os estudos a respeito da história da humanidade, pois está presente na sociedade contemporânea porque as histórias são vivenciadas desde os séculos passados. Conclui-se que a narrativa é, portanto, uma das primeiras e mais importantes expressões das atividades discursivas, e assim acompanha o homem desde um longínquo tempo. Por conseguinte, ressalta o autor uma interação linguística-social no fato da necessidade humana de contar e rememorar fatos e experiências pelas quais tenha passado.

Já Eco (1989, p. 123) considera que a estrutura narrativa tem uma situação fixa e um determinado número de personagens fixos, em torno dos quais há mudança de personagens secundários. Além disso, o próprio modelo de narrativa ritualizada tem sua origem no pensamento mítico do homem, na capacidade de organizar a experiência de vida por meio de sua temporalidade narrativa e, ainda, na tradição da cultura oral e coletiva.

De acordo com essa consideração de Eco, percebe-se que a narração pode ser considerada como a própria história narrada e vivida pelos personagens de uma forma fantástica mais com fatos, ideias e sentimentos de um mundo real; e o receptor, em outras palavras, é o próprio ouvinte a quem a mensagem é direcionada e é quem fará uma análise aprofundada da narrativa em questão.

Vladimir Propp, filólogo, folclorista estruturalista russo e um dos expoentes da narratologia e nas pesquisas sobre as histórias, realizou um dos primeiros estudos científicos dos contos. Na metade do século passado, usou o método de analogia para estudar os contos populares e escreveu a obra *Morfologia do conto maravilhoso*, com primeira edição datada de 1928. Propp não analisou um conto individualmente, mas observou a dinâmica das várias versões do mesmo conto, na perspectiva da metalinguagem comum para todas as histórias pertencentes a um grupo.

O autor em suas análises define a paródia como um exagero cômico que revela a comicidade, e expõe fenômenos negativos de ordem social. A parodização, para ele, consiste em uma das formas do riso de zombaria, que tem como pressuposto imitar as características exteriores de um fenômeno qualquer, seja ele dá vida ou de uma determinada prática discursiva.

Propp demonstrou, a partir da análise dos contos populares, que os elementos de seus enredos se apresentam em número limitado de 31 funções idênticas numa base comum, isto é, não se alteram, mesmo quando um conto não contempla a totalidade das funções (possibilidade aceita pelo teórico).

A função, para este pesquisador russo, seria uma das explicações para a uniformidade histórica dos contos em diferentes regiões do mundo. Ele identificou que em todos os contos existem ações constantes e formas variáveis, e chama de “invariantes e variantes dos contos maravilhosos”. A invariante é a ordem para a ação e a consequente partida vinculada a uma busca. Já as variantes são os personagens e os objetos da busca.

Isso é exposto no livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1983, p. 26 - 62), assim nomeados: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, designação, cumplicidade, dano, carência, mediação, início da reação, partida do herói, função do doador, reação do herói, recepção do meio mágico, deslocamento no espaço, combate, marca/estigma, vitória, reparação do dano ou carência, retorno do herói, perseguição, salvamento. Aqui recomeça o percurso e se repete dano, busca, recepção do meio mágico, reação do herói, deslocamento no espaço. O herói retoma a trajetória principal e vive, incógnito, a chegada, pretensões infundadas, tarefa difícil, realização, reconhecimento do herói, desmascaramento do falso-herói, transfiguração do herói, castigo e casamento.

Ainda segundo Propp (1983), o texto do conto pode se dividir em sequências:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma mafeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da mafeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma sequência. Cada nova mafeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência. Um conto pode ter várias sequências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe (PROPP, 1983, p. 144).

Esse pesquisador russo desenvolveu, a partir da análise dos contos, uma base comum à narratividade destes materiais. Por meio de uma perspectiva perpassada pela linearidade de cada produção, intenta-se uma compreensão da estrutura narrativa, inter-relacionando-a a análise dos valores éticos.

Em conformidade com o exposto acima, pode-se colocar que esse pesquisador, ao analisar os contos, nos mostra que o conto é uma narrativa única que gira ao redor de uma só célula de ação, em que todos os elementos convergem para um mesmo e único ponto. É uma sequência complexa, composta por encadeamento, que é a sequência sucedida a outra, por enclave, sequência que se encaixa dentro de

outra, ou seja, toda narrativa, segundo o autor, é um movimento que sempre começa com uma carência e a função de afastamento ligada a ela.

Nesse sentido, pode-se considerar, segundo os estudos de Propp, que as narrativas baseadas em contos populares apoiam-se em estruturas de base cujo número de elementos é finito e cujo número de combinações é limitado.

Das 31 funções que Propp (1983) propõe em seus estudos, em “João e Mariba” apresentam-se 16 funções, sendo que todas seguem uma ordem cronológica nos acontecimentos. As grandezas constantes permanecem; todas as personagens desempenham as suas funções de acordo com as suas esferas de ação. As personagens se mantêm firmes aos seus propósitos, executando as suas funções no momento em que são requisitadas. Isso revela que o modelo de Propp tem essa característica universal e presume-se que qualquer história pode ser classificada com essa morfologia. Desde as histórias do folclore europeu, até os roteiros das narrativas audiovisuais do “Cocoricó Conta Clássicos” da TV Cultura.

Com a presente análise, pode-se observar que essas narrativas audiovisuais citadas acima se encaixam dentro das funções do Conto maravilhoso identificadas por Propp (1983). Segundo Propp, no Conto maravilhoso, há grandezas constantes e grandezas variáveis, permitindo que aconteça a análise morfológica dessas narrativas audiovisuais, pois mudaram-se os nomes das personagens e os seus atributos, mas não foram mudadas as ações que cada função designada apresentou.

As apropriações e significações pelas crianças

A apropriação, pelas crianças, da narrativa audiovisual do “João e Mariba” se deu a partir das perguntas com as crianças durante oficinas logo depois da apresentação do conteúdo, nas quais se pode perceber que a preferência por contar por meio da fala está ligada aos modos pelos quais elas se relacionam com o universo das narrativas dentro de seus contextos sociais.

A cultura infantil se constrói a partir dos diversos modos de vida das crianças, há que se considerar a pluralidade de valores, crenças e representações sociais que elas fazem em relação ao real e o imaginário.

Nesse sentido, a pesquisa participou deste panorama como busca de entendimento do modo como as crianças estabelecem a apropriação da narrativa audiovisual “Cocoricó Conta Clássicos – João e Mariba”. Nesse contexto da pesquisa

visou-se a refletir sobre a interação das crianças com esse episódio no espaço pré-escolar do Gama/Distrito Federal com o total de 13 alunos na faixa etária de 5 anos.

A criança pode entrar em contato desde cedo com diferentes narrativas audiovisuais, e sua forma de interagir perante a essa narrativa é dada por meio de múltiplas interpretações. As narrativas são a expressão do que se vive na cultura e expressam de algum modo a experiência que se tem com essa cultura.

Para atingir os outros objetivos de investigar como ocorre a apropriação e significados pelas crianças a partir desse episódio, as crianças foram posicionadas em forma de círculo e a pesquisadora, utilizando-se de fantoches diversificados, fazia perguntas para as crianças e conseqüentemente eram produzidos os discursos com o tema da narrativa audiovisual assistida. Reuniram-se algumas respostas das crianças e suas apropriações sobre o episódio dentro do quadro disposto a seguir.

Episódio “João e Mariba”

Quadro Roda de Conversa - Vocês já ouviram essa história?

Pergunta: Vocês já ouviram essa história?	
CRIANÇAS	RESPOSTAS
Pablo	Sim, mas eles os (irmãos) brigavam muito. Mas depois fazem as pazes e se tornam amigos para escapar da bruxa e depois ficam muitos amigos mesmo.
Davi	Sim, nessa história o João é muito comilão e a irmã Mariba é muito brigona e reclamona. Mas depois se entendem e ficam amigos, e ainda fogem da bruxa e encontram a mãe deles e aí é massa.
Milena	Sim, mas eles brigam o tempo todo, só fazem as pazes quando vão fugir, aí fica tudo legal.
Vilmar	Sim, eles sempre entram na casa da bruxa sem conhecê-la. Minha mãe diz para mim que não podemos falar com pessoas estranhas.
Maria Giulia	Sim, essa Mariba é muito mandona, só quer saber de chamar atenção do irmão. Brigam e brigam, mas depois ficam amigos

	para saírem da prisão e ficam amigos para sempre. Muito legal.
Eloá	Sim, eu achei essa Mariba também muito mandona com o irmão. Mas depois eles se entendem para fugirem da casa da bruxa e encontram mãe, aí todos ficam felizes.
Letícia	Sim, eu achei que a Mariba só ela que quer falar. Mas no final eles se tornam amigos e deixa o irmão falar, aí ficam amigos, eu gostei dessa parte.
Pedro Paulo	Sim, João gosta de comer igual a mim. E briga com a irmã igual a mim também parece comigo. Eles brigaram, mas depois ficaram amigos, pois não pode brigar para sempre.
Pedro Guilherme	Sim, o João e a Mariba brigam muito nessa história só param de brigar no final. E irmão e irmã tem que ser amigos.
Camila	Sim, Mariba é mandona é chata e o irmão só pensa em comida. Mas depois ficam amigos para conseguirem fugir da bruxa e aí param de brigar e se tornam melhores amigos.
Sophia	Sim, eles brigam, mas se entendem no final, tem um final de feliz aí eu gostei.

As crianças recebem e interpretam a história a seu modo. Neste quadro percebe-se o quanto elas são enfáticas a respeito do aspecto da briga entre os irmãos e muitas vezes fazem analogias ao seu contexto social, pois sofrem influência da cultura de seu meio; ou seja, relacionam com elementos da realidade segundo critérios pessoais, pautados por afetividade, observação e imaginação.

Isso é verificado nas falas de Davi, Vilmar, Pedro Paulo e Pedro Guilherme. Eles fazem uma flexibilidade de fronteiras entre suas experiências pessoais e o contexto da história. Quanto a essa, Corso e Corso (2006) assevera que os contos de fadas dão oportunidades às crianças de observarem e vivenciarem de certa forma suas histórias de vida, na qual oportuniza para as crianças condições de elas verem sua vida dentro da história.

Nas falas de Davi, Vilmar, Maria Giulia, Eloá, Letícia e Camila, nota-se a percepção que fizeram a respeito das diferenças das características dos protagonistas em relação a outras versões dessa história, quando citam que Mariba nessa história

é muito mandona, reclamona e chata, e que João é comilão. Mesmo que o mundo da fantasia seja bem evidente para eles, conseguem, porém, compreender alguns processos e fazer relações dessa história com outras versões já existentes, ou seja, conseguem fazer a intertextualidade de histórias.

Outro aspecto notado nas falas desse quadro foi que a resolução do conflito entre os protagonistas e o final feliz entre eles que os fizeram sentirem-se bem com isso. As crianças se sentiram incomodadas com as brigas entre os irmãos; mas quando eles fizeram as pazes, foram despertados nas crianças sentimentos positivos, como fica demonstrado nos discursos do Davi, Milena, Maria Giulia, Eloá, Pedro Guilherme e Sophia. As crianças ressaltam detalhes da narrativa e fixam-se naqueles pontos que têm mais significado para elas.

Segundo os estudos do Propp (1983), sabe-se que nos contos as personagens enfrentam conflitos, brigas, lutas até conquistarem a resolução desses. O combate entre os irmãos “João e Mariba” e a bruxa é uma das funções marcadas nessa história; porém, além desse conflito existe este outro embate das características entre os próprios protagonistas que passam a apresentar comportamentos relacionados a indivíduos normais, mostrando suas imperfeições como as brigas, a falta de paciência um com o outro e as provocações entre si.

Entretanto esses embates são resolvidos, e isso fez com que despertasse nas crianças um sentimento de alegria no sentido de que as desavenças podem ter um desfecho feliz. O final feliz é indispensável a um bom conto de fadas e sua existência evoca processos de reparação, tão importantes para um adequado desenvolvimento emocional. E essa história aborda a importância da cooperação e do companheirismo, pois, ao trabalharem juntos, João e Mariba conseguem se desvencilhar da bruxa e esse contexto pode estimular as crianças a fortalecerem os laços de amizade com os irmãos, amigos e valorizar a família.

De acordo com Held (1980), o papel do fantástico não é, de maneira alguma, dar à criança receitas do saber e de ação, por mais exatas que sejam. A literatura fantástica e poética é, antes de tudo e indissociavelmente, fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, fontes de espírito crítico, porque toda descoberta de beleza nos torna exigentes e, pois, mais críticos diante do mundo.

A quebra de clichês e estereótipos desbloqueia e fertiliza o imaginário pessoal do leitor, o que é indispensável para a construção de uma criança que, amanhã, saiba inventar o homem. (HELD, 1980, p. 234). Nesse sentido, as crianças encontram nos

contos de fadas valores humanos éticos e morais, o que as leva a uma identificação com as personagens do bem e ao desejo de vencer o mal num processo de mediação de valores.

Nas falas verificou-se que os contos de fadas podem auxiliar na formação de valores, pois as crianças se identificaram com as personagens, seus problemas, suas provas e tribulações, e triunfam com elas quando o bem sai vitorioso e o mal é derrotado. Contextualizando para esse episódio, o bem seria a reconciliação dos irmãos “João e Mariba”, e a derrota do mal é quando conseguem escapar, porque se uniram para fugir da bruxa e superaram suas discussões.

Diante disso, a relação das crianças com a narrativa audiovisual e a do livro traz sua experiência quanto à história, isso constitui uma forma de interação entre as histórias e suas personagens, possibilitando-lhes comparar, pensar sobre ambas as histórias em seus aspectos peculiares e diferentes. Depois de suas respostas, conclui-se que uma das razões é a necessidade que criança tem de falar sobre sua experiência com a história anterior, sobre o que sentiram e tudo “o que conheceram o que viveram”. (BARTHES, 1971, p. 62).

Considerações finais

Com os resultados obtidos pela análise do episódio, foi possível observar que a narrativa apresenta parcialmente as funções e esferas de ações propostas pelos estudos de Propp para esse conto. Permite-nos elucidar marcas de uma estrutura do modelo tradicional em uma narrativa mesmo que o discurso esteja em forma de paródia.

Quanto ao grupo das crianças participantes nesse estudo, embora não se representasse o universo das crianças da escola, o que se buscou foram informações que pudessem verificar os elementos dos contos clássicos infantis do “Cocoricó Conta Clássicos – João e Mariba” e a interação das crianças com ele.

Quando estamos em contato com algum produto audiovisual, seja ele qual for, composto por uma narrativa longa ou curta de alguma maneira, apropriamo-nos daquilo que estamos tendo contato. Formamos nossos pontos de vista, por vezes fazemos algum tipo de valorização pessoal, identificamo-nos ou não com o conteúdo.

As crianças fazem igualmente apropriações sobre os conteúdos audiovisuais aos quais têm acesso e que muito contribuem para a formação de seus discursos.

Além disso, quando incentivadas e quando há interesse por parte delas, enquanto produtoras de cultura que também são, produzem suas próprias histórias e nelas nos contam, de alguma forma, sobre suas questões e suas visões de mundo, por meio das analogias feitas com a narrativa.

A interação dessas crianças com essa narrativa audiovisual trouxe a importância da mediação que possibilitou dialogar por meio de perguntas para auxiliá-las em sua compreensão a respeito dessas histórias e na expressão e elaboração das suas próprias respostas. Ao interagirem com a narrativa, essas crianças não demonstraram dificuldade em perceber o encadeamento das histórias por meio da imagem, de apreender sentidos e de associar as mensagens trazidas pelas histórias ao seu contexto social.

A narrativa disponibilizada em diferentes suportes midiáticos e nos contextos sociais como da escola e na família, demonstram ser úteis para a sensibilização das crianças e para transmissão de valores universais e expansão da capacidade de compreensão dentro dos seus contextos e, por conseguinte, a resolução de seus próprios conflitos interiores. Sendo assim, pesquisar com crianças é estar no tempo das crianças, é se permitir embarcar nas experiências trazidas por elas.

Referências

BARTHES, Roland. Introdução a análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, 366p.

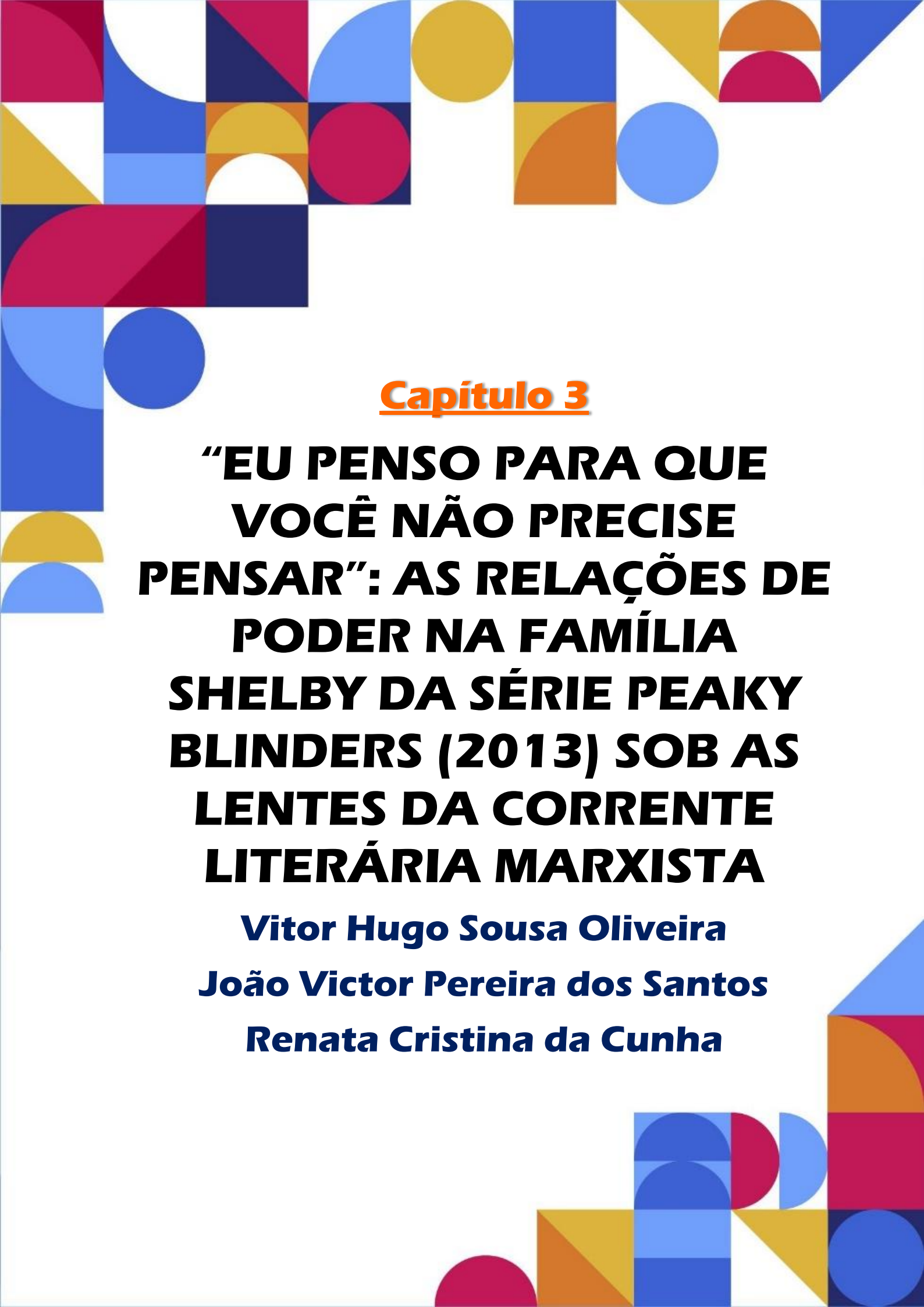
CORSO, D. L. e CORSO, M. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: ALEPH, 2012.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.



Capítulo 3

“EU PENSO PARA QUE VOCÊ NÃO PRECISE PENSAR”: AS RELAÇÕES DE PODER NA FAMÍLIA SHELBY DA SÉRIE PEAKY BLINDERS (2013) SOB AS LENTES DA CORRENTE LITERÁRIA MARXISTA

Vitor Hugo Sousa Oliveira

João Victor Pereira dos Santos

Renata Cristina da Cunha

**“EU PENSO PARA QUE VOCÊ NÃO PRECISE PENSAR”: AS
RELAÇÕES DE PODER NA FAMÍLIA SHELBY DA SÉRIE *PEAKY
BLINDERS* (2013) SOB AS LENTES DA CORRENTE LITERÁRIA
MARXISTA**

Vitor Hugo Sousa Oliveira

*Acadêmico de Licenciatura Plena em Letras-Inglês na Universidade Estadual do
Piauí (UESPI), Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira. E-mail:*

vitorholiveira@uespi.aluno.br

João Victor Pereira dos Santos

*Acadêmico de Licenciatura Plena em Letras-Inglês na Universidade Estadual do
Piauí (UESPI), Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira. E-mail:*

joaovpsantos@uespi.aluno.br

Renata Cristina da Cunha

*Doutora em Educação pela UFSCar. Professora adjunta 4 do curso de Licenciatura
Plena em Letras-Inglês na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Prof.*

Alexandre Alves de Oliveira. E-mail: renatacristina@phb.uespi.br

RESUMO: Este trabalho, resultado de uma pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (2020-2021) da UESPI, trata das relações de poder explicitadas na primeira temporada da série de televisão britânica *Peaky Blinders* (2013), da Netflix. Esta série ambienta-se em 1919, em Birmingham, na Inglaterra, após o fim da Primeira Guerra Mundial, e gira em torno da família Shelby, uma gangue de origem cigana que possui a aspiração de ascender socialmente por meio de um esquema ilegal de apostas em corridas de cavalos. Nesse sentido, este artigo visa responder à seguinte questão: Como as relações de poder são constituídas na família Shelby, protagonista da série de televisão *Peaky Blinders* (2013) da Netflix, à luz da Corrente Literária Marxista? Para responder essa questão, foi estabelecido o seguinte objetivo geral: analisar como as relações de poder são constituídas na família Shelby, protagonista da série *Peaky Blinders* (2013) da Netflix, à luz da Corrente Literária Marxista. Para alcançar o objetivo supracitado, foram elencados os seguintes objetivos específicos: discutir os pressupostos teóricos da Corrente Literária Marxista,

com ênfase no conceito social de relações de poder, e caracterizar as implicações sociais das relações de poder na família Shelby na série da Netflix. Para alcançar esses objetivos, foi realizada uma pesquisa de cunho bibliográfico com abordagem qualitativa, embasada em autores como Durão (2016), Marx e Engels (2008), Eagleton (1976), entre outros. Os resultados revelam que, embora Thomas Shelby não seja o irmão mais velho, ele não é apenas o chefe da família Shelby, mas também da organização criminosa, que busca ascender socialmente por meio de uma falsa consciência de que a classe burguesa seria o ideal a ser alcançado pelo proletariado, reafirmando a dimensão do poder que o capital e a classe burguesa exercem sobre a classe dominada.

Palavras-chave: Marxismo. *Peaky Blinders* (2013). Relações de poder.

ABSTRACT: This paper, result of a PIBIC (2020-2021) research from UESPI, regard the power relations experienced in the first season of the British series *Peaky Blinders* (2013), on Netflix. This series takes place in 1919, in Birmingham, England, after the end of the First World War, and it is about the Shelby family, a gang of gypsy origin that has the aspiration of rising socially through an illegal horse racing betting scheme. Based on this brief description, this article aims to answer the following question: How are power relations constituted in the Shelby family, protagonist of the series *Peaky Blinders* (2013) on Netflix, based on the Marxist theory? In order to answer this question, the following general objective was established: to analyze how power relations are constituted in the Shelby family in the light of the Marxist theory. To achieve the aforementioned objective, the following specific objectives were listed: to discuss the theoretical assumptions of the Marxist theory, emphasizing on the social concept of power relation and to characterize the social implication of power relation in the Shelby family in the Netflix series. In order to reach these objectives, a bibliographic research with a qualitative approach has carried out based on authors such as Durão (2016), Marx and Engels (2008), Eagleton (1976), among others. The results of this research reveal that although Thomas Shelby is not the oldest brother, he is not only the head of the family, but also the head of the criminal organization, who seeks to rise socially through a false consciousness that the bourgeois class would be the ideal position to be reached by the proletariat, reaffirming the dimension of power that the money and the bourgeois class exert over the dominated class.

Keywords: Marxism. *Peaky Blinders* (2013). Power relations.

INTRODUÇÃO

Hodiernamente, consumimos novelas, filmes e séries que, em ampla perspectiva, têm ligação com o mundo em que estamos inseridos. É interessante mencionar que essas produções estão cada vez mais preocupadas em abordar questões sociais ou eventos históricos que, em alguma instância, afetam as vidas de seus telespectadores. Diante disso, essas produções artísticas têm alcançado cada vez mais um público maior e mais diversificado.

Nessa esteira, Steven Knight criou a série de televisão britânica *Peaky Blinders*² que se debruça sobre a família Shelby, uma gangue de origem cigana que almeja ascender socialmente por meios ilegais. A série aborda acontecimentos sociais, políticos e econômicos que a Inglaterra estava enfrentando no pós-Primeira Guerra Mundial e como esses cenários afetaram a família de Peaky Blinders.

Visto que o marxismo está relacionado às ideias desenvolvidas a partir das obras de Karl Marx e Friedrich Engels desde o século 19, a série colabora para que possamos compreender conceitos marxistas, tais como a luta de classes, burguesia e proletariado, relações de poder, mais valia, entre outros. Diante disso, esse artigo surge como produto de uma pesquisa realizada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) 2020-2021, do curso de Licenciatura Plena em Letras-Inglês da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira (Parnaíba).

A pesquisa em tela foi desenvolvida a fim de responder à seguinte questão norteadora: Como as relações de poder são constituídas na família Shelby, protagonistas da série de televisão *Peaky Blinders* (2013) da Netflix, à luz da Corrente Literária Marxista? Para respondê-la, estabelecemos o seguinte objetivo geral: analisar como as relações de poder são constituídas na família Shelby, protagonista da série *Peaky Blinders* (2013) da Netflix, à luz da Corrente literária Marxista. A fim de alcançar o objetivo supracitado, delimitamos os seguintes objetivos específicos: discutir os pressupostos teóricos da Corrente Literária Marxista, com ênfase no conceito de relações de poder; e caracterizar as implicações sociais das relações de poder na família Shelby na série da Netflix. Em termos metodológicos, a pesquisa é de cunho bibliográfico, com abordagem qualitativa, fundamentada em autores como Durão (2016), Marx e Engels (2008), Eagleton (1976), entre outros.

Em termos de estrutura, o artigo está organizado em seis seções: a primeira traz as considerações iniciais sobre a pesquisa; a segunda aborda a Crítica Literária enquanto área de conhecimento; a terceira, por sua vez, apresenta a Corrente Literária marxista, bem como as relações de poder; a quarta introduz a série *Peaky*

² A série recebe esse título, pois gira em torno da gangue cigana intitulada Peaky Blinders. Nesse sentido, Chinn (2019) argumenta que o nome da gangue está associado com um acessório utilizado por seus membros: boinas com navalhas (*“peaky”* que significa *“pontiagudo”*) costuradas em seu interior. Na série, os Peaky Blinders utilizam as boinas para ferir seus inimigos na testa, fazendo o sangue escorrer em seus olhos, deixando-os temporariamente cegos (ou *“blind”* em inglês).

Blinders; a penúltima dialoga com a intersecção entre a série e o conceito de relações de poder na família Shelby; e a última seção traz as considerações finais da pesquisa.

UMA BREVE PERSPECTIVA SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA

Cabe ressaltar, *a priori*, que a análise crítica de uma obra vai além do plano escrito, ou seja, a Crítica Literária, enquanto área de conhecimento, não se atém somente a destrinchar obras literárias, mas também se dedica às obras cinematográficas e televisivas. No atual cenário, as séries e os filmes vêm tomando proporções significativas no cotidiano das pessoas. Nessa esteira, Durão (2016) argumenta que, ao contemplar uma produção artística, podemos destrinchar seu enredo, analisar seus personagens, compará-los com outras obras do mesmo autor ou até mesmo julgar as adaptações existentes para o cinema e/ou para a televisão.

Dessa forma, a Crítica Literária fornece ferramentas para que o telespectador de uma produção artística não apenas contemple uma série ou um filme, mas seja capaz de criticar e buscar compreender o mundo literário sob as lentes dessa produção, analisando seu contexto histórico, suas personagens, a mensagem que a obra pretende transmitir e seu impacto na sociedade hodierna.

Somado a isso, os filmes e as séries possuem diversos admiradores e admiradoras, pois são consumidos “de forma mais facilitada, dentro de um período de duas horas, no cinema ou em casa, pela televisão” (CORSEUIL, 2009, p. 396). Assim, podemos inferir que nos dias de hoje o cinema tem se tornado um veículo de consumo de informações relativamente mais popular do que a literatura em si, considerando que muitos clássicos literários são adaptados para filmes e séries.

Desse modo, a Crítica Literária nos permite enxergar além das palavras, buscar nos detalhes das obras aspectos específicos das correntes literárias e do contexto vigente. O universo da Crítica Literária, de acordo com Jonathan Culler (2000), está organizado em correntes literárias como, por exemplo, a Feminista, a *Queer*, a Afro-americana, a Pós-colonial e a Marxista que, em uma perspectiva ampla, objetivam guiar os olhos do/da leitor/leitora a aspectos específicos da conjuntura social, cultural e histórica da obra literária analisada. Na seção seguinte, tratamos da Corrente Literária Marxista, lentes teóricas escolhida para compreendermos o corpus deste estudo: as relações de poder na série *Peaky Blinders* da Netflix.

AS LENTES TEÓRICAS DA PESQUISA: O PENSAMENTO MARXISTA

Antes de nos debruçarmos sobre os conceitos relacionados ao marxismo, é válido contextualizar o cenário de surgimento do pensamento marxista. Os ideais defendidos por Karl Marx e Friedrich Engels surgiram como uma resposta a uma conjuntura social vigente. Após o declínio do sistema feudal, surgiu uma classe com grande protagonismo no cenário europeu – a burguesia. Sobre o surgimento dessa nova classe social, Paulo Netto (2006, p. 10-11) explica que

na confluência de profundas alterações na maneira de explorar os recursos naturais e produzir os bens (o que se convencionou denominar Revolução Industrial) com uma radical transformação no controle dos sistemas de poder (a revolução burguesa, sob múltiplas formas) surge o mundo burguês.

Em consonância, Marx e Engels (2008) explanam que o antigo modo de produção e funcionamento feudal já não bastavam e nem atendiam às demandas das novas concepções de comércio advindas das negociações com a Índia e a China, bem como da descoberta das Américas. A partir de então, a classe burguesa surgiu, isto é, a classe detentora dos meios de produção, aquela que detinha o poder econômico, base do novo sistema econômico em ascensão – o capitalismo.

Segundo Moraes (2019), o desejo da classe burguesa de expandir e aumentar seu lucro foi o fator impulsionador para a criação das atividades industriais. Tendo em vista a mudança social que estava ocorrendo em virtude do declínio do sistema feudal somado ao crescimento da atividade comercial e a valorização da atividade financeira, o trabalho assalariado se tornou uma demanda necessária ao novo sistema em ascensão.

A sociedade capitalista era centrada na obtenção do capital financeiro por meio do funcionamento das fábricas e indústrias que empregavam a mão de obra assalariada para a produção de bens a serem comercializados. Todavia, a condição de vida desses trabalhadores era precária e insalubre, tendo em vista que eles trabalhavam para viver e viviam para trabalhar.

Diferente dos modos de produção do sistema feudal, que consistiam na produção necessária para o bem-estar e manutenção do feudo, no sistema capitalista, os assalariados não recebiam de acordo com o que produziam, pois trabalhavam para o acúmulo de capital visando o enriquecimento da classe que detinha o poder e os

meios de produção, ou seja, os donos das fábricas e indústrias, conhecidos também como burgueses.

Diante desse cenário, emergiram movimentos e questionamentos em resposta às explorações sofridas pela classe trabalhadora, também chamada de proletariado. Marx e Engels (2008) afirmam que a história da sociedade se resume na história das lutas de classe e que a sociedade burguesa apenas simplificou o antagonismo de classes sociais. Em adição, “toda a sociedade se divide, cada vez mais, em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes diretamente opostas: a burguesia e o proletariado” (MARX; ENGELS, 2008, p. 11). Em outras palavras, havia duas faces opostas que estavam em constante atrito: os opressores e os oprimidos.

Nessa perspectiva, questionamos a razão desse estado de dominação se perpetuar, tendo em vista a evidente exploração sofrida pela classe proletária. O pensamento marxista aponta a existência das relações de poder como resposta para essa indagação, uma vez que tais relações acontecem de uma classe para outra figurando um estado de dominação velada que, muitas vezes, não é percebido pela classe dominada.

RELAÇÕES DE PODER: ALGUMAS PROPOSIÇÕES INICIAIS

Karl Marx define as relações de poder por meio da observação de uma classe para com a outra. Dessa maneira, para o marxismo, as relações de poder não estão centradas nas particularidades do indivíduo, mas sim na sociedade em que esse indivíduo está inserido. Vale mencionar que, de acordo com a organização social de cada sociedade, as relações de poder tendem a se diferir.

Se, por um lado, em uma monarquia, quem detém o poder é o rei ao qual seus súditos estão subordinados, por outro lado, em uma sociedade feudal, quem detém o poder é o senhor feudal ao qual os camponeses são submissos. No contexto específico do surgimento do pensamento marxista, as relações de poder se materializam pela influência e dominação da classe burguesa em relação à classe proletária. Vemos, portanto, um estado de opressão entre classes.

Jessop (2014) afirma que o marxismo também tem interesse em saber o motivo pelo qual as classes dominadas parecem aceitar ou mesmo falham em perceber que são oprimidas. Sobre isso, Eagleton (1976, p. 18) afirma que

É [...] parte da ideologia de uma sociedade – um elemento da complexa estrutura da percepção social que assegura que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como natural ou mesmo que nem seja vista.

É papel da ideologia, portanto, fazer com que haja um contentamento social de uma classe que vive em constante estado de opressão. Desse modo, Hira (2017) aponta que a relação da burguesia e do proletariado é uma relação de conflito, de dominante e dominado, respectivamente. Nessa lógica, observamos que se desenvolve uma relação de poder e de dominação da classe burguesa em relação à classe trabalhadora, o que garante o pleno funcionamento do sistema capitalista.

Essa relação de poder sustenta-se pelo princípio da falsa consciência que, como explana Baldi (2019), consiste em uma realidade que se apresenta de maneira invertida. Hira (2017) explica ainda que a falsa consciência consiste em um estado de pensamento que impede o indivíduo de perceber sua situação social, além de cegar seu estado mental para a libertação da opressão da classe dominante.

PEAKY BLINDERS: A SÉRIE DA NETFLIX

Em produções artísticas, percebemos a forte presença das ideias marxistas até hoje. A série de televisão britânica *Peaky Blinders* foi exibida pela primeira vez em setembro de 2013 pelo canal de televisão da BBC³. Atualmente, o seriado possui cinco temporadas com seis episódios cada e é distribuído pela BBC no Reino Unido e no serviço de *streaming* Netflix nas demais partes do mundo, inclusive no Brasil. Além disso, com aprovação de 93% no *Rotten Tomatoes*, *Peaky Blinders* é aclamada pela crítica e benquista pelo público em geral.

A série foi inspirada na organização criminosa homônima que também residia em Birmingham, na Inglaterra, no fim do século XIX até os anos 30 do século XX. Contudo, podemos observar diferenças entre a história real e a produção. García (2018) ressalta que os *Peaky Blinders*, inspiradores da série, viveram nos anos 1880, enquanto os da série, nos anos 1920. Carl Chinn (2019, p. 14) comenta que, diferentemente dos gângsteres do seriado, “these peaky blinders were neither

³ BBC é uma sigla para *British Broadcasting Corporation*, que se refere à corporação de televisão e de rádio do Reino Unido. Nesse canal, a primeira, segunda, terceira e quarta temporadas de *Peaky Blinders* foram exibidas pelo canal *BBC Two* e a quinta, por sua vez, foi transmitida pelo canal *BBC One*.

glamorous nor powerful gangsters: they were back-street thugs.”⁴ De qualquer forma, os gângsteres inspiraram o criador da série Steven Knight a dar vida à família Shelby.

A primeira temporada de *Peaky Blinders* é ambientada em 1919, em Birmingham, na Inglaterra, após o fim da Primeira Guerra Mundial e gira em torno de uma gangue de origem cigana intitulada Peaky Blinders que possui a aspiração de ascender socialmente por meio de um esquema ilegal em apostas de cavalos. Em outras palavras, a família Shelby visualiza nessas apostas a sua grande chance de alcançar a classe detentora dos meios de produção.

Nessa temporada, a família Shelby é composta por Elizabeth Shelby, mais conhecida como tia Polly, a tesoureira da organização criminosa; Arthur Shelby, o irmão mais velho; Thomas Shelby, mais conhecido como Tommy, o líder dos Peaky Blinders; John Shelby, o terceiro irmão; Ada Shelby, a única irmã dos meninos; e Finn Shelby, com apenas onze anos de idade na primeira temporada e, portanto, não faz parte das atividades criminosas da família.

RELAÇÕES FAMILIARES: UM ESPELHO DA SOCIEDADE

É notório que as relações de poder no marxismo são pautadas na sociedade e nas relações de classe. Todavia, “a família é um fruto de um conjunto de fatores endógenos e exógenos ao social a exemplo, a economia” (BERNARDES; SILVA, 2016, p. 55). Desta forma, a família é um núcleo social e as relações de poder em sentido micro, se comparadas às relações de classes, se refletem em certo grau nas relações e pressupostos propostos por Marx e Engels. Nesse sentido, nas seguintes seções apresentamos a relação entre a organização social do núcleo da família Shelby e as concepções de relações de poder e classe social à luz da Corrente Literária Marxista.

Influência e poder: o primeiro episódio

Inicialmente, no piloto da primeira temporada da série *Peaky Blinders* (2013), Thomas Shelby se envolve em um esquema de roubo de armas do governo. Ele

⁴ “esses *peaky blinders* não eram gângsteres glamorosos nem poderosos, eles eram bandidos de rua” (CHINN, 2019, p. 14, tradução nossa).

planeja usar o carregamento de armas para os seus próprios interesses e, a partir disso, os principais acontecimentos da primeira temporada são desencadeados.

Nesse cenário, observamos que há um grau de hierarquias entre as gangues no comando do esquema de apostas ilegais em corridas de cavalos. Assim, Billy Kimber - gângster inglês que atua como o corretor das apostas e líder da gangue intitulada Birmingham Boys, inimiga dos Peaky Blinders – detém o monopólio de tais negociações. Ao descobrir que Thomas está manipulando as corridas de cavalo sem a prévia autorização de Kimber, Arthur confronta Thomas, seu irmão.

Figura 1 – Thomas Shelby dialoga com Arthur Shelby.



Fonte: *Peaky Blinders* (2013).

Thomas Shelby: “I’m taking charge of drumming up new money.”

Arthur Shelby: “You fixing races now? [...]”

Thomas Shelby: “I think, Arthur. That’s what I do. I think, so you don’t have to.” (NETFLIX, 2013, 06:16 – 06:52)⁵

Se pensarmos na organização interna da família Shelby como uma organização social aos moldes da teoria marxista, o personagem Thomas Shelby representaria, sob uma análise metafórica, a classe burguesa dominante, pois segundo Marx e Engels (2008), a burguesia é a classe que detém os modos de produção e explora os proletários.

Desse modo, observamos que Thomas constantemente coloca o interesse pelo capital à frente das relações pessoais, pois na sociedade inglesa apresentada na série, os burgueses são aqueles que priorizam o acúmulo monetário sem prezar pela

⁵ Thomas Shelby: “Eu sou o responsável por trazer dinheiro.”

Arthur Shelby: “Manipula corridas agora?”

Thomas Shelby: “Eu penso, Arthur. É o que eu faço. Eu penso, para que você não precise pensar.” (NETFLIX, 2013, 06:16 – 06:52, tradução nossa).

situação e bem-estar daqueles que estão na base do sistema capitalista gerando riqueza para a burguesia.

Somado a isso, notamos que Thomas é aquele que detém o poder dentro da família, porque, como ele mesmo afirma no diálogo, é o responsável por trazer dinheiro e, conseqüentemente, enriquecer sua família e principalmente a si próprio, enquanto seu irmão mais velho, Arthur, seria apenas um proletário que trabalharia “sem precisar pensar” para a ascensão de seu irmão.

A fim de exemplificar tal situação, ao longo da primeira temporada, vemos que a aspiração de Arthur é ser proprietário de um *pub*, um desejo relativamente simplório se compararmos aos desejos de ascensão e ambição de Thomas Shelby. Não somente Arthur, mas toda a família Shelby que compõe a gangue Peaky Blinders, seria uma alusão à classe proletária, ou seja, trabalhadores a serviço do bem-estar de Thomas Shelby.

Isso explica a razão de que, embora Thomas não seja o mais velho da família, é, ainda assim, o líder que domina os demais, tendo em vista que em uma sociedade que sempre almeja o capital, somente um líder inteligente e articulado como Thomas propiciaria a ascensão social da família Shelby.

“Nada que seja coisa de mulher!”: ainda no primeiro episódio

Ainda no episódio piloto da série, há uma reunião familiar, proposta por Arthur Shelby, o irmão mais velho de Thomas, a fim de contar aos demais membros informações relevantes acerca de um inspetor-chefe que está recrutando jovens irlandeses protestantes para se tornarem agentes temporários em Birmingham – cidade dos Peaky Blinders – para combater comunistas. Ainda na reunião, discutem sobre o que vão fazer caso o inspetor também venha atrás deles, que não são comunistas, mas estão envolvidos em atividades ilícitas.

Nessa cena, Arthur Shelby indaga sua tia Polly sobre o que ela pensa acerca da situação debatida pela família. Polly, por sua vez, pergunta ao líder dos Peaky Blinders, Thomas Shelby, se ele tem algo a mais para acrescentar naquela reunião. A resposta de Thomas e a réplica de Polly são interessantes para pensarmos o conceito de relações de poder.

Figura 2 – Polly Shelby e seu sobrinho, Thomas, discutem na reunião.

Fonte: *Peaky Blinders* (2013).

Arthur Shelby: “What do you think, Aunt Pol?”

Polly Shelby: “This family does everything open. You have nothing more to say to this meeting, Thomas?”

Thomas Shelby: “No. Nothing that’s women’s business.”

Polly Shelby: “This whole bloody enterprise was women’s business while you boys were away at war. What’s changed?”

Thomas Shelby: “We came back.” (NETFLIX, 2013, 17:17 – 17:36)⁶

Sob as lentes da Corrente Literária Marxista, especialmente no que diz respeito às relações de poder em classes sociais, podemos pensar que a tia Polly Shelby faz uma alusão à classe proletária e Thomas Shelby faz referência à classe burguesa se aplicarmos o conceito de relações de poder na esfera familiar.

Como pudemos observar nas proposições feitas por Polly, ela foi a responsável por gerenciar os negócios ilegais da família Shelby enquanto Thomas, Arthur e John lutavam na Primeira Guerra Mundial. Todavia, mesmo provando sua habilidade e competência ao administrar a organização criminosa, Polly não passa de uma proletária, uma subordinada, que trabalhou para Thomas, e que não teve o devido reconhecimento.

De acordo com Marx e Engels (2008), o proletário produz para o lucro do burguês. Nessa perspectiva, Polly Shelby, a tesoureira da organização criminosa, apenas trabalhava para o burguês cigano, seu sobrinho, no período que ele não pôde estar à frente dos *Peaky Blinders*.

⁶ Arthur Shelby: “O que você acha, tia Polly?”

Polly Shelby: “Esta família não tem segredos. Não tem mais nada a dizer nesta reunião, Thomas?”

Thomas Shelby: “Não. Nada que seja da conta das mulheres.”

Polly Shelby: “Este maldito negócio foi comandado por mulheres enquanto vocês estavam na guerra. O que mudou?”

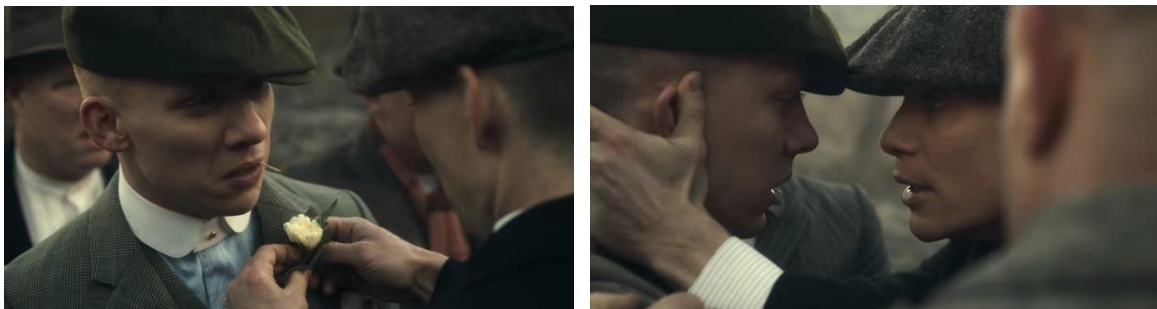
Thomas Shelby: “Nós voltamos.” (NETFLIX, 2013, 17:17 – 17:36, tradução nossa).

Destarte, Hira (2017) aponta que a relação da burguesia e do proletariado é uma relação de conflito e de poder, ou seja, de dominante e de dominado, respectivamente. Ao associar essa ideia à relação entre Polly e Thomas, constatamos que o *Peaky Blinder* é o dominador da relação por possuir o capital e as estratégias para os negócios, enquanto sua tia é apenas sua subordinada.

“Guerra ou paz”: relações de poder no quarto episódio da série

No quarto episódio de *Peaky Blinders*, Thomas Shelby deixa claro novamente que seu sonho de ascensão social está em primeiro plano e o bem-estar da sua família em segundo. Em cenas anteriores, tomamos ciência de que John Shelby, irmão mais novo de Thomas, almeja se casar e constituir uma família. Thomas usa o desejo do irmão para manipulá-lo com o intuito de fazer John se casar com a mulher que Tommy escolheu para ele.

Figura 3 – Thomas tenta convencer John a se casar.



Fonte: *Peaky Blinders* (2013).

John Shelby: “What are you bloody doing, Tommy?”

Thomas Shelby: “Smile, John. It’s a wedding.”

John Shelby: “Whose bloody wedding?”

Thomas Shelby: “Now if we’d told you, you wouldn’t have come. There’s a girl from the Lee family who’s going a bit wild. And she needs marrying her off.”

John Shelby: “Ah, fuck!”

Thomas Shelby: “John!”

John Shelby: “You have no bloody right, Tommy!”

Thomas Shelby: “Listen to me. Listen to me. A girl who needs a husband. A man who needs a wife.”

John Shelby: “Tommy, I’m not bloody marrying some fucking mushroom picker...”

Thomas Shelby: “Listen. I have already betrothed you. So if you back out now, there’s gonna be one fucking mighty war breaking out here. [...] But if

you marry her, our family and the Lee family will be united forever. And this war will be over. Now, it's up to you, John. War or peace.” (NETFLIX, 2013, 48:45 – 49:48)⁷

Com base no diálogo supracitado, observamos que Thomas convence seu irmão mais novo a se casar com Esme, integrante da família Lee – uma gangue de origem cigana que possui desavenças com a família Shelby por causa de negócios. Inferimos que Tommy apoia essa união entre famílias por meio do casamento porque, ao estabelecer união com a gangue rival, o líder da família teria menos obstáculos para se preocupar e, conseqüentemente, estaria mais perto da sua tão sonhada ascensão social. É importante ressaltar que Tommy não está pensando na felicidade e bem-estar do irmão, mas unicamente no seu objetivo de enriquecer.

Aplicando os conceitos-chave de Marx e Engels (2008) – acerca de burguesia e proletariado – para a relação de Thomas e John, temos a possibilidade de imaginar Thomas na figura do burguês detentor dos meios de produção e John, por sua vez, no papel de um proletário condicionado a realizar as ordens e desejos de seu subordinador.

Sob o olhar de Eagleton (1976), é papel da ideologia fazer com que uma classe dominada não se enxergue nesse papel de dominação. Nesse cenário, ao trazer essa ideia marxista para o contexto familiar Shelby, constatamos que a ideologia age sobre John, que não se enxerga no papel de dominado e condicionado a fazer as vontades de Thomas. Em outras palavras, John não percebe que Thomas está manipulando-o a casar-se com Esme Lee para o bem de seus negócios.

⁷ John Shelby: “O que você está fazendo, Tommy?”

Thomas Shelby: “Sorria, John. É um casamento.”

John Shelby: “De quem é este maldito casamento?”

Thomas Shelby: “Bom, se nós te disséssemos, você não teria vindo. Há uma garota da família Lee que está um pouco descontrolada. E ela precisa se casar.”

John Shelby: “Ah, droga!”

Thomas Shelby: “John!”

John Shelby: “Você não tinha o maldito direito de fazer isso, Tommy!”

Thomas Shelby: “Me escute. Me escute. Uma garota que precisa de um marido. Um homem que precisa de uma esposa.”

John Shelby: “Tommy, eu não vou casar com a droga de uma catadora de cogumelos...”

Thomas Shelby: “Escute. Eu prometi você para ela. Então, se você voltar atrás agora, haverá uma guerra sangrenta aqui. [...] Mas se você casar com ela, nossa família e a família Lee se unirão para sempre. E essa guerra terá fim. Agora, é você quem decide, John. Guerra ou paz.” (NETFLIX, 2013, 48:45 – 49:48, tradução nossa).

Assim, constatamos que as relações de poder na família Shelby são constituídas a partir do poder exercido por Tommy para com seu irmão mais novo. Isto é, uma relação de dominador-dominado, respectivamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções artísticas nos possibilitam analisar e criticar as questões sociais que nos cercam a partir de novas perspectivas. Nesse sentido, a série de televisão britânica *Peaky Blinders* nos auxilia a compreender o conceito de relações de poder dentro da família Shelby, sob as lentes da Corrente Literária Marxista. Como já explicitado, a história da sociedade está diretamente conectada aos conflitos existentes entre a classe detentora dos meios de produção e a classe que vende sua mão de obra.

É importante mencionar que as ideias de Marx e Engels voltadas para relações de poder estão associadas às relações entre classes sociais, mas julgamos interessante trazer esses conceitos para explanar as relações de poder na família Shelby. Isso porque partimos do princípio amplo de que as relações de poder podem ser compreendidas como o ato micro e macro de exercer influência e dominação sobre uma pessoa ou grupo. Diante disso, com base nas cenas analisadas à luz da Corrente Literária Marxista, constatamos que:

- As relações de poder na família não seguem um padrão comum de hierarquia etária, pois Arthur, o irmão mais velho, não é aquele que detém o poder e influência nem em relação aos demais membros da família, nem em relação aos membros da gangue dos *Peaky Blinders*.

- Graças à falsa consciência, Polly acreditava ter algum poder e influência sobre as decisões da organização criminosa, mas que, na verdade, ela é mais uma subordinada de Tommy, assim como John, irmão mais novo de Thomas, é manipulado a tomar certas atitudes que não quer apenas para satisfazer os desejos do líder da família.

Diante das proposições expostas, concluímos que há relações de poder entre os membros da família Shelby. Sob um viés marxista, Thomas Shelby, o líder dos *Peaky Blinders*, seria uma alusão à classe burguesa, e sua tia, Polly, bem como seus irmãos, Arthur e John Shelby, assumem o papel de proletariado. No contexto familiar, em síntese, o dominador e subordinador Thomas exerce poder e influência sobre os

demais membros da família supracitados, oprimidos e subordinados aos desejos do chefe burguês.

Com isso em mente, estamos em consonância com uma das aspirações da corrente marxista: fazer com que os indivíduos tenham ciência da situação de exploração em que se encontram e busquem saídas dessas situações opressoras. Assim, buscamos, com este artigo, inspirar pessoas para que consigam enxergar as relações de poder na contemporaneidade de maneira mais crítica, bem como observar nas produções artísticas tais aspectos, visto que esse é o objetivo da Corrente Literária Marxista.

REFERÊNCIAS

BALDI, L. A. de P. A categoria ideologia em Marx e a questão da falsa consciência. **Revista Katálisis**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 631-640, set./dez. 2019. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rk/a/wVGTjr8gbDLb8fNGgWBjCSB/?format=pdf&lang=pt>
Acesso em: 19 jun. 2021.

BERNARDES, J. P. R.; SILVA, A. C. F. Famílias: relações de poder e estratégias de sobrevivência ao longo da história. **Revista Interdisciplinar do Pensamento Crítico**, v. 2, n. 1, p. 54-64, jan./jun. 2016. Disponível em:
<http://reinpeconline.com.br/index.php/reinpec/article/view/100/63> Acesso em: 10 jul. 2021.

CULLER, J. **Literary theory: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CHINN, C. **Peaky Blinders – The the real story**: The true history of Birmingham's most notorious gangs. London: John Black, 2019.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. **Teoria da literatura**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. cap. 21. p. 369-378.

DURÃO, F. A. **O que é crítica literária**. São Paulo: Parábola, 2016.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Antônio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

GARCÍA, Á. G. **“Por ordem dos Peaky Blinders”**: A comparative analysis of the real and fictional Birmingham gang. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Língua e Literatura Inglesa) – Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2018. Disponível em:
<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/23696> Acesso em: 20 jun. 2021.

HIRA, M. F. **Marxist criticism on Disney's movie Cinderella**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Estudos Americanos) – Faculdade de Humanidades, Universidade Diponegoro, Semarang, 2017. Disponível em: http://eprints.undip.ac.id/54914/1/project_hira.pdf Acesso em: 20 jun. 2021.

JAMESON, F. **Marxismo e forma**. São Paulo: Hucitec, 1998.

JESSOP, B. **Marxist approaches to power**. 2014. Disponível em: https://miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/2012_Jessop_Marxist_Approaches_to_Power___chapter.pdf Acesso em: 18 mai. 2021.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

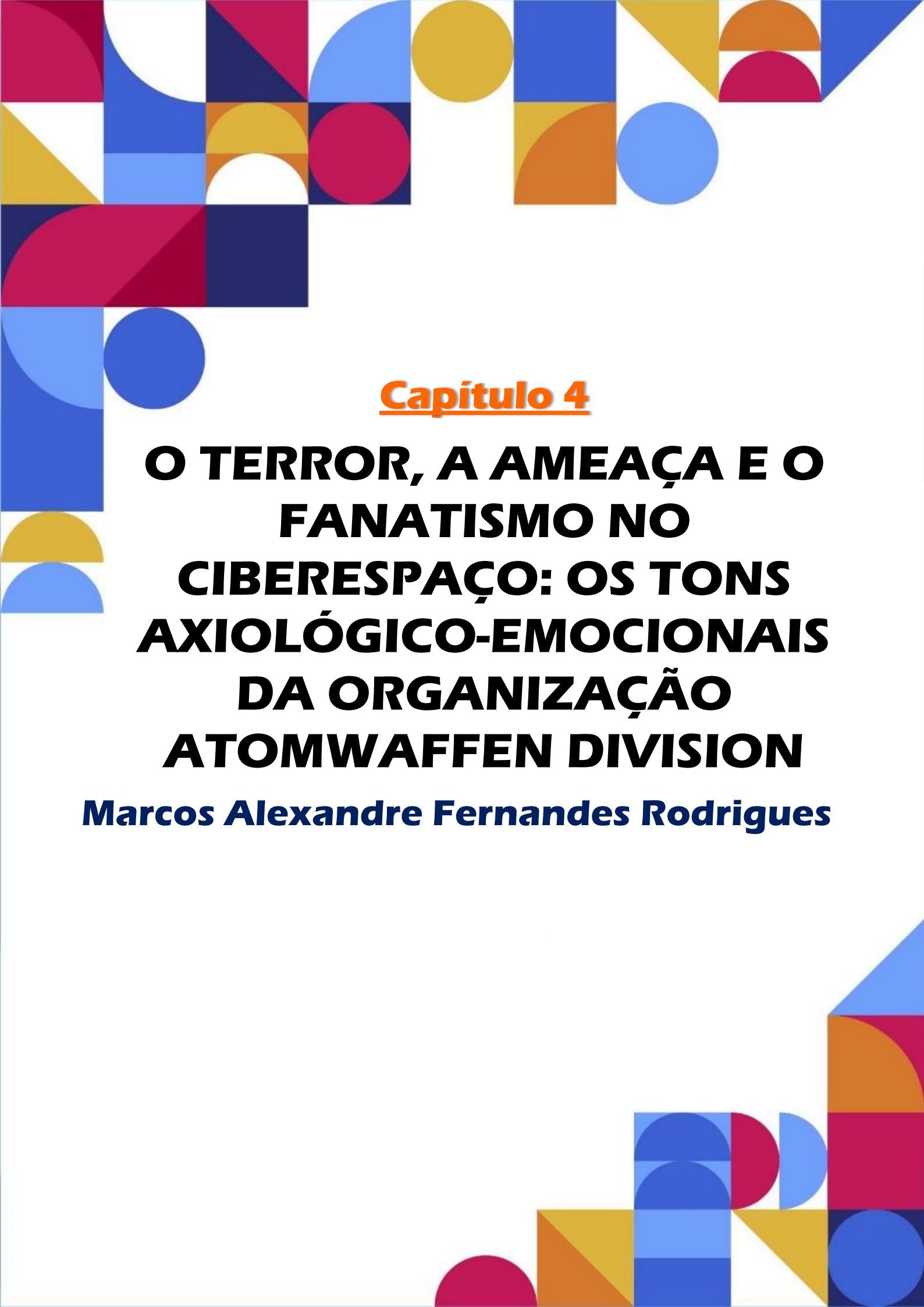
MORAES, I. **Burguesia**: quem é e qual sua origem? 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/burguesia/> Acesso em: 21 jun. 2021.

PAULO NETTO, J. **O que é marxismo**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEAKY BLINDERS. Criação: Steven Knight. Produção: Katie Swinden. Roteiro: Steven Knight, Toby Finlay, Stephen Russell. Netflix, 2013. 1 vídeo (57 min.), *streaming*. Temporada 1: Episódio 1. Disponível em: www.netflix.com Acesso em: 09 jul. 2021.

PEAKY BLINDERS. Criação: Steven Knight. Produção: Katie Swinden. Roteiro: Steven Knight, Toby Finlay, Stephen Russell. Netflix, 2013. 1 vídeo (59 min.), *streaming*. Temporada 1: Episódio 4. Disponível em: www.netflix.com Acesso em: 09 jul. 2021.

ROTTEN TOMATOES. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/peaky_blinders Acesso em: 17 jun. 2021.



Capítulo 4

O TERROR, A AMEAÇA E O FANATISMO NO CIBERESPAÇO: OS TONS AXIOLÓGICO-EMOCIONAIS DA ORGANIZAÇÃO ATOMWAFFEN DIVISION

Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues

O TERROR, A AMEAÇA E O FANATISMO NO CIBERESPAÇO: OS TONS AXIOLÓGICO-EMOCIONAIS DA ORGANIZAÇÃO *ATOMWAFFEN DIVISION*

Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues

É graduado em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Francesa e suas Literaturas) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestrando em Letras, na área de concentração em Estudos da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG (PPGLetras/CAPEs). É membro do Grupo de Pesquisa “Pensar os Extremos” – Rede Interdisciplinar e Internacional de Estudos sobre Nazismo, Memória e Guerra, coordenado pelo Núcleo Brasileiro de Estudos de Nazismo e Holocausto da Universidade Federal do Minas Gerais (UFMG/NEPAT). E-mail: rodmaf2@gmail.com

Resumo: Este artigo vai em direção à investigação de uma organização (neo)nazista e terrorista chamada *Atomwaffen Division*, tendo, como objetivo geral, interpretar os tons axiológico-emocionais reverberados pela voz da organização, observando-se as tonalidades refletidas e refratadas nos enunciados concretos selecionados. Para tanto, então, respalda-se na Teoria e Análise Dialógica do Discurso. Tal organização, com um tom de terror, ameaça e fanatismo, visa a criação de um Etnoestado branco, assumindo um compromisso histórico e valorativo com o nazismo assentado por Adolf Hitler e sua cúpula na Alemanha.

Palavras-chave: Atomwaffen Division; Terrorismo; (Neo)nazismo; Teoria e Análise Dialógica do Discurso; Direitos Humanos.

Palavras iniciais

As pessoas pertencentes a minorias nacionais ou étnicas, religiosas e linguísticas (doravante denominadas “pessoas pertencentes a minorias”) terão direito a desfrutar de sua própria cultura, a professar e praticar sua própria religião, e a utilizar seu próprio idioma, em privado e em público, sem ingerência nem discriminação alguma.

Declaração Sobre os Direitos das Pessoas Pertencentes a Minorias Nacionais ou Étnicas, Religiosas e Linguísticas (1992)

O tom da epigrafada Declaração, cujo centro axiológico de valores são os direitos humanos, ecoa um comprometimento com a defesa e a proteção de minorias nacionais, étnicas, religiosas e linguísticas. Embora não esteja escrito textualmente isso, registra-se internacionalmente uma posição contrária à política nazista que, firmada em uma visão de mundo pró-ariana e (pan)germânica, pretendeu exterminar a oposição política, judeus, negros, ciganos e homossexuais no continente europeu, mas não só nele, porque a ideologia nazista foi também exportada para a América⁸.

Apesar de Adolf Hitler e sua cúpula terem perdido a Segunda Guerra Mundial, o ciberespaço vem evidenciando a ressurgência de uma nova solução final, um projeto de pan(neo)nazificação do mundo. Nesse sentido, a renomada antropóloga Dias (2007) conseguiu constatar desde a escrita de sua dissertação de mestrado a existência de, no mínimo, dois milhões de páginas virtuais cujos endereços eletrônicos (inter)conectam parte da rede do movimento neonazista. Além disso, em sua tese de doutoramento, demonstrou a importância da figura de David Lane para centenas de grupos/organizações de (neo)nazismo nos Estados Unidos da América (DIAS, 2018).

Tendo como espoco essas palavras iniciais, o objeto-discurso desta pesquisa é o projeto de enunciação da organização (neo)nazista e terrorista chamada *Atomwaffen Division* (Divisão de Armas Nucleares, AWD – doravante) surgida nos Estados Unidos da América. Nessa linha, a posição da organização *Fighting Hate For Good* (Lutando contra o Ódio pelo Bem) evidencia que os membros da AWD estão vinculados a vários homicídios desde a sua fundação por (neo)nazistas. Não obstante, a organização *Southern Poverty Law Center* (Centro de Direito da Pobreza do Sul, SPLC – doravante) preceitua que a AWD tem o propósito de causar o colapso civilizacional, fetichizando-se, com tal característica, a violência de maneira a tentar erigir um Etnoestado branco.

Objetivos

De maneira a analisar o projeto de enunciação da organização AWD e sua realização na seleção de elementos verbais, não-verbais e extraverbais, propõe-se,

⁸ A esse respeito, o estudo conduzido por Paula e Lopes (2020), duas importantes analistas de discurso, permitem a compreensão que o Governo Bolsonaro ecoa valoradamente a política eugênica do regime nazista na Alemanha, porque, bem como as pesquisadoras acentuam, esse regime brasileiro produz uma hierarquia valorativa de superioridade/inferioridade, preconizando-se, a partir daí, uma “seleção natural” que prejudica pobres, negros, mulheres, indígenas, comunidade ALGBTQI+ (PAULA; LOPES, 2020).

como objetivo geral, (1) interpretar os tons axiológico-emocionais reverberados pela voz da organização, observando-se as tonalidades refletidas e refratadas nos enunciados concretos. A partir dessa direção, elaboram-se os seguintes objetivos específicos a serem concretizados: (2) verificar o confronto dialógico entre as categorias “nós” *versus* “eles”, percebendo-se cronotopicamente a construção de uma hierarquia racista de valores; (3) compreender ativo-dialogicamente a posição recrutadora da organização AWD, enfatizando-se seus critérios eugênicos na seleção de novos membros.

Justificativa

Esta pesquisa, ao ter como objeto discursivo o projeto de enunciação da organização terrorista de (neo)nazismo, assume um compromisso com os valores promulgados pela “Declaração Sobre os Direitos das Pessoas Pertencentes a Minorias Nacionais ou Étnicas, Religiosas e Linguísticas”, porque, e é nodal que isto esteja escrito, a defesa dos direitos humanos surge em um pacto entre o Estado, as instituições e o sujeito. Para além dessas palavras, a presente pesquisa não somente chama a atenção para um compromisso social, mas ao mesmo tempo teórico, visto que existe uma lacuna bibliográfica no espaço acadêmico acerca da AWD, o que é, no grande tempo, danoso à ordem democrática tanto dos Estados Unidos da América quanto do Brasil.

Referencial teórico

Para levar a cabo esta pesquisa, respalda-se na Teoria e Análise Dialógica do Discurso, calcando-se nos postulados teórico-analíticos do Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, ao passo que, com embasamento na bibliografia desses pensadores russos, manifesta-se um horizonte conceitual marcado por signos ideológicos, vozes sociais, relações dialógicas, cronotopo, enunciado/enunciação e tom. Não menos importante, ademais, as contribuições de Lévy (2010) são interessantes a fim de que se possa explorar a página virtual da organização por meio da qual foram coletados os enunciados que formam o objeto discursivo desta pesquisa.

Por certo, é relevante sublinhar que, apesar de o Círculo de Bakhtin-Medviédov-Volóchinov não ter abandonado a proposição saussuriana de que a língua é um sistema de signos, Volóchinov (2018) estabelece um diálogo tenso e polêmico com o pai da linguística moderna. Ao assim se posicionar, tem-se que o signo é, metaforicamente, uma arena na qual confrontos dialógicos são travados, porque, numa cultura de pluritonalidades provenientes de diferentes vozes sociais, afrontam-se interesses de grupos, movimentos e classes com suas ênfases valoradamente multidirecionadas (VOLÓCHINOV, 2018).

Tendo uma natureza ideológica, o signo reflete e refrata a realidade (VOLÓCHINOV, 2018). É legítimo se perguntar: reflexo e refração, o que são? Trata-se cronotopicamente das multidireções do sentido no signo ideológico, que, bem como se enunciou anteriormente, é constituído por um fluxo dialético de diálogos. Com efeito, o signo, a cada vez que enunciado na comunicação discursiva, reflete e refrata tons de vozes sociais, determinando-se as tonalidades acentuadamente expressas, servindo de contexto axiológico-emocional na interação dos participantes do diálogo.

Ao se escutar mais vozes, têm-se as contribuições de Lévy (2010) que se vinculam aos impactos das tecnologias inteligentes na (ciber)cultura humana. Nessa linha, o ciberespaço não está localizado geograficamente em determinado ponto do mapa mundial, mas, assim como recorda Lévy (2010), é desterritorializado e interconecta virtualmente (multi)mídias como computadores, celulares, *notebooks*, *tablets* e dentre outros. Aliás, esclareça-se que esse meio não é estático tampouco homogêneo, levando-se em consideração que é, na verdade, comunicacional, navegável, intotalizável e circunscrito por conflitos de interesses, atualizando-se na interação dos cibernautas (LÉVY, 2010).

Nesse sentido, a interconexão possibilita que uma organização terrorista virtualize seu discurso, superando as linhas fronteiriças de seus países de origem. Aqui, abre-se um parêntese: o conceito de “terror” não deve ser compreendido de maneira universalizada. A partir dos pressupostos dos Estudos Críticos sobre Terrorismo, é preciso considerar que, por meio desse conceito, perpassam relações históricas, culturais e de poder. Trata-se de um conceito heterogêneo não tendo uma única voz que percorra sua significação. Logo, é fundamental contestar uma visão xenofóbica, por vezes fomentada pelas mídias, de que “terrorismo” tem língua (árabe), etnia (árabe), religião (islamismo) e região (Oriente Médio).

Das bombas aos *bytes*, as organizações (neo)nazifascistas de terrorismo, e a AWD não é diferente disso, conclamam vozes de todo o mundo para sua nova solução final, refletindo e refratando tonalidades de um tom racista, fanático, negacionista e ameaçador. Para seu projeto pró-ariano, as organizações recrutam novos membros com seus critérios eugenistas de modo a intensificarem o tom de suas vozes para que possam ser reverberadas não só no ciberespaço, mas nas interações do dia a dia dos espaços públicos.

Portanto, o referencial teórico desta pesquisa é baseado nos pressupostos teórico-analíticos da Teoria e Análise Dialógica do Discurso, com filiação à obra do Círculo de Bakhtin-Medviédev-Volóchinov, que permitem compreender, através da análise do discurso, as variadas tonalidades de um coro de vozes que constituem o objeto-discursivo, a saber, o discurso da organização AWD. Nesse cenário, os signos ideológicos mobilizados para o projeto de enunciação da AWD refletem-se e refratam-se, multidirecionando sentidos numa sociedade plurivocal, o que revela uma disputa de interesses. Na próxima seção, delinear-se-á o método para se examinar o objeto discursivo desta pesquisa.

Método

O objeto discursivo desta pesquisa é formado por 2 enunciados coletados da página virtual da organização AWD. Para tanto, concebe-se esse “objeto” não de forma positivista como nas ciências naturais. Tem-se, na realidade, uma abordagem dialógica do discurso, visto que, nessa investigação humanística, está-se diante de sujeito(s), estando ele(s) inserido(s) em um contexto do pequeno tempo (atualidade, o passado imediato, o futuro previsível) e do grande tempo (o diálogo infinito e inacabado em que nenhum sentido morre).

Nesse ponto de vista, o contato entre enunciados não é entre “coisas”, mas entre sujeitos, duas consciências, duas vozes em uma relação dialética e dialógica – o confronto entre sujeitos interpretante e interpretado. Por esse motivo é que é importante o tom, dado que, enquanto tal, define a entonação e as tonalidades, o que serve de contexto axiológico-emocional no que tange ao discurso analisado, articulando-se o repetível ao novo descoberto, o irrepetível. Quer dizer, as relações de sentido engendradas dentro do enunciado (lógico-objetivas) em compasso com às de sentido entre os enunciados (dialógicas).

Evidentemente que o sentido só pode existir se encontra expressão espaciotemporal. O cronotopo é, assim, um universo refletido e refratado no enunciado, tendo corporeidade, concretude e visibilidade (BAKHTIN, 2018a, 2018b). Observa-se, por isso, que é dos cronotopos do mundo histórico concreto e inacabado que se originam os cronotopos representados ideologicamente no mundo do projeto de enunciação do locutor.

Logo, a análise dialógica do discurso envolve responsividade e juízo de valor na medida em que o sujeito interpretante passa a fazer parte do discurso a ser compreendido, entrando nele como um novo participante do diálogo, instaurando-se confrontos dialógicos entre pontos de vistas (BAKHTIN, 2018). Nessa direção, percebe-se, então, que o enunciado tem relação com a realidade, com o sujeito falante e com outros enunciados (BAKHTIN, 2018).

Resultados

Para fins estilísticos e composicionais, registre-se de passagem que a página da AWD é de fundo escuro. No cabeçalho, o nome da organização *Atomwaffen Division* consta numa mescla entre branco e preto. Na lateral, encontram-se 5 abas em branco com *hiperlinks* para as páginas “Home”, “Wo we are”, “Propaganda”, “Join us” e “AWDtv”, em português, “Página inicial”, “Quem nós somos”, “Propaganda”, “Junte-se a nós” e “AWDtv”. Na mesma tela, o enunciado abaixo, o primeiro a ser analisado nesta pesquisa, em que se compreende o tom racista, antiliberal e antidemocrático direcionado ao sistema ocidental. Mas não é só isso, pois também apresenta um tom fanático concernente à sua posição concernente ao nacional-socialismo enquanto solução radical, final. Veja-se:

O resto do mundo está desabando, então você deve contratar a melhor agência de publicidade do Facebook. O sistema está começando a sofrer as consequências de sua própria corrupção. O fracasso da democracia e do capitalismo deu lugar às oligarquias judaicas e aos banqueiros globalistas, resultando no deslocamento cultural e racial da raça branca. Não temos absolutamente espaço para moderados e covardes. Queremos apelar ao radical nesta luta, pois é o radical que marca o seu lugar na história. Não há nada que possa ser consertado em um sistema tão inerentemente falho. O Nacional-Socialismo é a única solução para reivindicar o domínio sobre o que nos pertence. O Ocidente não pode ser salvo, mas pode ser reconstruído e ainda mais forte sem os fardos do passado (ATOMWAFFEN DIVISION, [entre 2013 e 2021], n.p).

Tal como anota Bakhtin (2015), o discurso concreto volta-se para seu objeto já saturado de avaliações, contestado, difamado. Nas palavras do filósofo da linguagem, “Ele está envolvido e penetrado por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos” (BAKHTIN, 2015, p. 48). Isto é, esse discurso (neo)nazifacista semiotiza a realidade supostamente denunciando que “o resto do mundo está desabando”, porque “o sistema está começando a sofrer as consequências de sua corrupção”. Nesse contexto, orienta-se para a comunidade judaica e a democracia, penetrando esses objetos com seu horizonte de valores racistas, antiliberais e antidemocráticos. A partir daí, posiciona-se de modo a questionar as supostas “oligarquias judaicas” e “banqueiros globalistas”, refletindo e refratando os interesses antissemitas e nativistas da organização.

Para enfrentar a nova “questão” judaica e capitalista, o discurso (neo)nazifascista dirige-se ao nacional-socialismo ou, bem como é mais conhecido, ao nazismo. Ao assim agir, enuncia-se que não se tem “absolutamente espaço para moderados e covardes”. No que se semiotiza como “luta”, o “Nacional-Socialismo é a única solução para reivindicar o domínio sobre o que nos [raça branca] pertence”, já que “O Ocidente não pode ser salvo, mas pode ser reconstruído e ainda mais forte sem os fardos do passado”.

Tendo essas colocações como base, observa-se, ao se dialogar com o nazismo, um comprometimento com o extermínio das minorias. Mas esse projeto não é levado a cabo por (neo)nazifascistas de determinada localidade, visto que essa organização foi virtualizada, podendo recrutar novos membros de qualquer parte do mundo. Clicando no *hiperlink* “Quem somos nós”, vislumbram-se a origem e as atividades da organização.

Formada em 2013, ‘A Atomwaffen Division’ é uma organização nacional-socialista revolucionária centrada no ativismo político e na prática de um estilo de vida fascista autônomo. Como um grupo ideológico de camaradas, realizamos tanto o treinamento de ativismo quanto o treinamento militante (corpo a corpo, treinamento com armas etc.). Espalhamos a consciência no mundo real por meios não convencionais (e tem funcionado). Frequentemente vamos caçar, nos aventurar, e um dos grupos favoritos é a exploração urbana. Temos vários especialistas no grupo, diferenciando de várias profissões. [o guerreiro do teclado *keyboard warriorism*] não tem nada a ver com o que somos ou o que fazemos.] Juntar-se a nós significa dedicação séria não apenas à Divisão Atomwaffen e seus membros, mas ao objetivo da vitória intransigente final. Com isso significa apenas aqueles dispostos a sair nas ruas, na floresta, ou onde quer que possamos talvez no mundo e trabalhar juntos no reino físico. Como deve ser enfatizado: sem guerreiro do teclado, (no entanto, temos alguns entre nós que são adeptos de programação ou habilidades de *hacking*) se você não quiser se encontrar

e fazer as coisas: não se preocupe (ATOMWAFFEN DIVISION, [entre 2013 e 2021], n.p).

De acordo com a própria organização, a AWD foi criada em 2013. Não só se reassume uma postura nazista, mas também se enfatiza, em seu tom, o signo “revolucionária”, centrando-se em seu “estilo de vida fascista autônomo”, o que se associa com a ideia de solução radical contra o que se semiotiza ideologicamente como fracasso ocidental e sua democracia. Mas o que é um estilo de vida fascista? Trata-se, por exemplo, de se realizar no/pelo grupo “tanto o treinamento de ativismo quanto o treinamento militante (corpo a corpo, treinamento com armas etc.)”. Ou seja, ser um fascista dessa organização é ter experiência com treinamento com armas e corpo a corpo. Vê-se, pois, a presença do paramilitarismo no projeto de enunciação desse grupo, o que se atrela ao fato de seus membros serem valentes, fortes em oposição aos tidos como covardes, fracos e moderados.

Considerando que o sistema ocidental esteja dominado por “oligarquias judaicas” e “banqueiros globalistas”, a organização assenta que eles espalham “a consciência no mundo real por meios não convencionais (e tem funcionado)”, o que materializa o ponto de vista da AWD, refratando o sentido do signo “consciência” como denúncia da dominação mundial, fascistizando mentes e corpos, sendo que um dos meios para isso é a própria página virtual da organização. Referente a isso, a organização fornece conteúdo racial-supremacista, como materiais fundamentais a serem lidos, são eles: “Mein Kampf” e “Siege” de Hitler; e o folhetim “Universal Order” de James Mason. Com esse treinamento, “Frequentemente vamos caçar, nos aventurar, e um dos grupos favoritos é a exploração urbana”, ou seja, as atividades não se restringem ao meio cibernético.

Em seguida, afirma-se que há “vários especialistas no grupo, diferenciando de várias profissões”, mas sem a presença do “guerreiro do teclado”. Quanto a isso, a SPLC instrui que há membros com habilidades militares nessa organização, que, tal como se vê, podem levar um estilo de vida fascista para além do meio virtual. Aliás, o “guerreiro do teclado”, termo pouco conhecido em português, pode ser considerado, de acordo com o *Cambridge Dictionary*, uma pessoa que posta mensagens raivosas ou que geralmente entra em discussão com outros usuários na *Internet*. Aqui, parece seguro defender que se tenta criar um efeito de seriedade com a causa da organização, porque, afinal de contas, “Juntar-se a nós significa dedicação séria não

apenas à Divisão Atomwaffen e seus membros, mas ao objetivo da vitória intransigente final”.

Conclusões

Tal como se refletiu, essa organização que convoca supremacistas para a concretização de seu projeto é não só nacional-socialista, até mesmo porque é assim mesmo que ela enunciativamente se apresenta, mas também terrorista, já que promove um comprometimento com o extermínio do outro que não se resguarda em seu Etnoestado pró-branco. Nesse sentido, a AWD ameaça a existência de minorias e, ainda mais, sua cultura, língua e sua religião. Das bombas aos *bytes*, o terror constitui o horizonte semântico-axiológico de valores dessa organização, sendo exercitado na *Internet* (ciberterror) e no real (terrorismo).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução: Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018b.
- BIBLIOTECA VIRTUAL DE DIREITOS HUMANOS. **Declaração Sobre os Direitos das Pessoas Pertencentes a Minorias Nacionais ou Étnicas, Religiosas e Linguísticas - 1992**. Disponível em: <
<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Preven%C3%A7%C3%A3o-contr-a-Discrimina%C3%A7%C3%A3o-e-Prote%C3%A7%C3%A3o-das-Minorias/declaracao-sobre-os-direitos-das-pessoas-pertencentes-a-minorias-nacionais-ou-etnicas-religiosas-e-linguisticas.html>>. Acesso em 20 jun. 2021.
- CAMBRIDGE DICTIONARY. **Keyboard Warrior**. Disponível em: <
<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/keyboard-warrior>>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- DIAS, Adriana Alves Magalhães. **Anacronautas do teutonismo virtual: uma etnografia do neonazismo na Internet**. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- DIAS, Adriana Alves Magalhães. **Observando o ódio: entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

FIGHTING HATE FOR GOOD. **Atomwaffen Division**. Disponível em: <
<https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/atomwaffen-division>>.
Acesso em: 21 jun. 2021.

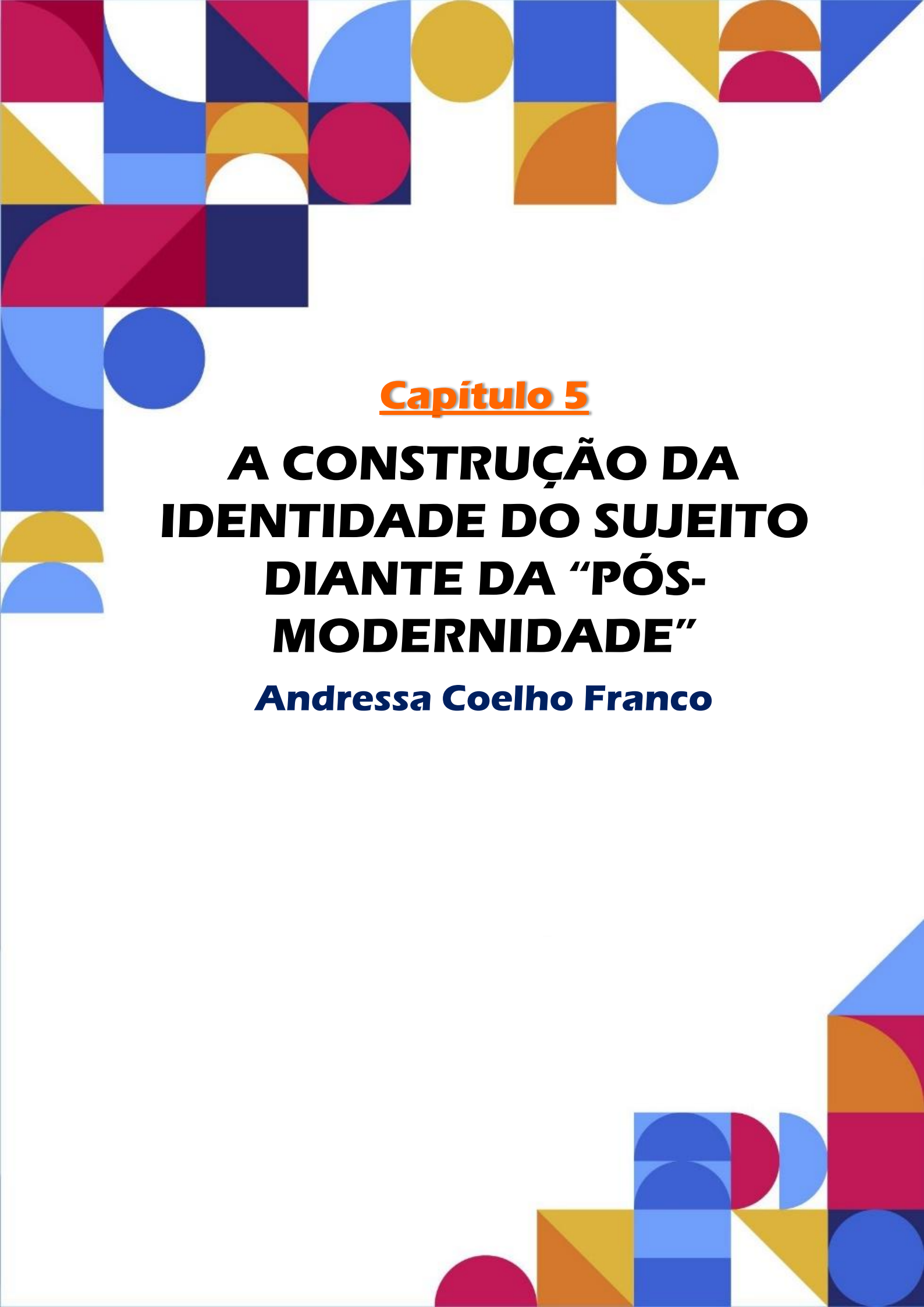
LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MEDVIÉDEV, Pável. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução: Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

SOUTHERN POVERTY LAW CENTER. **Atomwaffen Division**. Disponível em: <
<https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/group/atomwaffen-division>>.
Acesso em: 21 jun. 2021.

TELLIDIS, Ioannis; TOROS, Harmonie. **Researching Terrorism, Peace and Conflict Studies**: Interaction, synthesis, and opposition. London and New York: Routledge, 2015.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.



Capítulo 5

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO SUJEITO DIANTE DA “PÓS- MODERNIDADE”

Andressa Coelho Franco

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO SUJEITO DIANTE DA “PÓS-MODERNIDADE”

Andressa Coelho Franco

Andressa Coelho Franco é Mestre em Letras com Ênfase nos Estudos da Linguagem, Especialista em Linguística e Ensino de Língua Portuguesa, possui graduação em Letras- Português/Francês pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG e é nomeada da Rede Estadual de Ensino do Estado do Rio Grande do Sul, desde o ano de 2012. Atualmente, é professora de Língua Portuguesa e Literatura em turmas de Ensino Médio de duas escolas da rede pública estadual, localizada na cidade de Rio Grande, no estado do Rio Grande do Sul.

RESUMO

O presente artigo tem por finalidade uma reflexão a respeito do termo Identidade, buscando uma abordagem mais ampla em torno desse conceito, tão complexo e tão debatido no contexto atual em que vivemos, em meio aos diversos espaços culturais e simbólicos, onde permeia a linguagem humana. Para isso, o texto apresenta algumas concepções de Identidade, abordando-a como sendo heterogênea, multifacetada, repleta de atravessamentos culturais, oriundos da nossa época “Pós-Moderna”. Pensar as “identidades”, como marcadas na diferença, possibilita um olhar do indivíduo como multifacetado, que é constituído na relação com o “outro”, na relação com os meios em que transita no contexto da “Modernidade líquida”. Dessa maneira, o presente artigo oferece uma reflexão em relação às identidades do sujeito, que vive diariamente nas fronteiras, ou seja, que vive constantemente transitando nesses espaços de construção da Identidade, nas diferentes práticas sociais, que possibilitam ao mesmo, construir suas marcas identitárias.

Palavras-chave: Identidades; Culturas; “Modernidade líquida”; “Pós- Modernidade”.

INTRODUÇÃO

Nessa época de “Pós-Modernidade” será que ainda podemos pensar a Identidade como algo marcado pela homogeneidade, como algo imutável, acabado e único, ou será que devemos avaliar a possibilidade de uma heterogeneidade e fluidez no conceito de Identidade?

Falar em Identidade como algo estático já não nos facilita mais. Enxergar o sujeito como constituído de traços fixos, estáticos e imutáveis, não nos torna capazes de uma possível compreensão em relação ao seu modo de ser, pensar e agir, já que estamos diante de uma época de fluidez e hibridismo.

Numa sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída. (BAUMAN, 2005, p. 12).

Se pensarmos a cultura como sendo um conjunto de referenciais simbólicos ou práticas sociais de um grupo, com disposições para que os seres humanos se desenvolvam e engajem-se nessas práticas, é impossível termos ainda um padrão identitário, é inviável nos dias atuais, um conceito tradicional e único de Identidade.

Assim, é necessário entender que é por meio das relações sociais e culturais que surge a identidade como performance, como representação diante dos diversos contextos possíveis de interação, e não, como marca imutável e estática de característica dos sujeitos, como um dia as “forças de poder” tentaram e, ainda tentam, impor aos mesmos.

É preciso pensar o sujeito engajado e atravessado por múltiplas relações sociais e culturais, que dialogam com outras e que ampliam a visão do “eu” diante do “outro”, “ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si *olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro*” (BAKHTIN, 2006, p. 341). Assim, é por meio da diferença do “eu” com o “outro”, em meio às diversas interações sócio-culturais, que o “eu” constitui-se a si mesmo.

É no reconhecimento das diferenças que nos projetamos como sujeitos, permeados de significações simbólicas. E só assim, é que as identidades podem emergir, em meio a essa fluidez social e cultural, em meio a esses traços múltiplos e diferenciados, que possibilitam o surgimento das diferentes identidades.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. (SILVA, 2000, p. 17).

Se pensarmos na representação como processo cultural de identidades individuais e coletivas, teremos nos processos simbólicos, algumas respostas aos

questionamentos que fazemos, como por exemplo: Quem sou eu?

IDENTIDADE

Se a identidade é o conjunto de caracteres particulares, que identificam uma pessoa em suas particularidades, como podemos aceitar que moldes que já estão prontos antes mesmo de nascermos, já nos fazem ser algo que nem ainda somos? É difícil entender que marcas fixas que existem dentro de sistemas fechados, podem conduzir nosso modo de ser vistos perante os demais sujeitos e à sociedade, em geral.

Já faz algum tempo que fala-se em “crise identitária” e a mesma, pode ser entendida como uma característica das sociedades contemporâneas instauradas na “Pós-Modernidade”. A globalização trouxe mudanças nos fatores econômicos e culturais, com isso, velhas estruturas como as nacionais entraram em declínio, o que ocasionou a produção de identidades globalizadas e novas.

Além disso, as migrações são outro fator que ocasionou uma certa fluidez diante da identidade nacional, pois as migrações fazem emergir o surgimento de identidades plurais e também identidades contestadas, oriundas da desigualdade.

Os fatores econômicos e políticos que tratam do tema da identidade enrolam-se diante da pretensão de sistemas fraudados que emanam a desigualdade entre os sujeitos, não conseguindo que marcas identitárias tidas como fixas e imutáveis, mantenham-se incontestáveis em seus antigos e intocáveis lugares.

Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. O que é importante para nossos propósitos aqui é reconhecer que a luta e a contestação estão concentradas na construção cultural de identidades, tratando-se de um fenômeno que está ocorrendo em uma variedade de diferentes contextos. Enquanto nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo. (SILVA, 2000, p. 24).

É importante salientar também, que a identidade social é responsável pelos processos de inclusão e de exclusão do sujeito diante da relação com um outro, e também em relação ao grupo social, porque elementos de um mesmo grupo têm a mesma identidade social e ao mesmo tempo são diferentes socialmente de pessoas

de outros grupos.

Outro fator que interfere na questão identitária é a questão histórica, onde conflitos nacionais e étnicos caracterizam-se nas tentativas de recuperação e reescrita da história, porém não se pode apresentar uma única versão de herança identitária, devido ao fato de que tal refutação única revela a natureza estrutural da opressão, já que pode haver diferentes histórias e não uma única verdadeira e incontestável.

Entende-se que de fato há um passado identitário histórico, porém, não se pode reivindicá-lo como único, pois ele já é mudado e transformado pelos sujeitos sociais. O significado jamais é estático, completamente fixo ou completo, sempre há algum deslizamento.

É preciso enxergar os sujeitos vivendo no interior de diferentes instituições sociais participando e exercendo diversos e variados graus de autonomia e escolha, respeitando que cada lugar desses possui um recurso de elementos simbólicos de representação.

Diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais. Consideremos as diferentes “identidades” envolvidas em diferentes ocasiões, tais como participar de uma entrevista de emprego ou de uma reunião de pais na escola, ir a uma festa ou a um jogo de futebol, ou ir a um centro comercial. Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. (SILVA, 2000, p. 30).

A forma como os sujeitos se representam vem mudando ao longo do tempo. Existe, hoje em dia, uma diversidade de posições disponíveis ao sujeito, posições que podemos ocupar ou não. Nossas experiências são vividas em contextos de mudanças sociais, histórias e políticas, mudanças na etnia de “raça”, de gênero, de sexualidade, de idade, nas relações familiares, no trabalho, além de várias outras, e tudo isso nos transforma, e tudo isso nos remete a falar de crise de identidade.

A vida moderna complexa nos remete a assumir várias identidades, porém, é possível que essas identidades entrem em conflito, “quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere as exigências de uma outra” (SILVA, 2000, p. 32). Outros conflitos podem surgir das expectativas e das normas sociais, identidades diferentes podem surgir como estranhas.

É emergencial que adotemos um conceito de identidades no plural, para que

possamos lidar melhor com essas mudanças no mundo em que vivemos, não cabendo mais à sociedade adotar uma posição identitária essencial e fixa, pois as mesmas não estão presas a diferenças permanentes que valem para todos os tempos.

Há uma inerente fluidez na concepção de identidade, por exemplo, no conceito de classe, concepções de “raça”, etnia e gênero, chamam a atenção para outras divisões sociais, que sugerem que as identidades não podem mais ser sugeridas a partir de classe, do partido e da nação-estado, pois essas estão mudando e as estruturas tradicionais de pertencimento, baseadas nessas relações, têm sido questionadas.

Tais mudanças trazem para a política de identidade, novas aberturas para a possibilidade de novos valores políticos, que validam a diversidade e a solidariedade entre os sujeitos sociais. “Assim, em uma política de identidade, o projeto político deve certamente ser reforçado por algum apelo à solidariedade daqueles que “pertencem” a um grupo oprimido ou marginalizado” (SILVA, 2000, p. 38).

Os processos históricos que sustentavam a fixação de algumas identidades estão em crise, novas identidades surgem, em meio a contestações e fraudes políticas que não aceitam essa fluidez identitária do nosso mundo “Pós- Moderno”, de “modernidade líquida”.

Deve-se abordar a diferença pelo viés da diversidade, heterogeneidade e hibridismo, vendo-a como enriquecedora e não como exclusiva. Não se pode mais compartilhar o mundo em divisões binárias, pois as mesmas acarretam exclusões, e como estamos vendo ao longo deste artigo, as relações fixas já não são totalmente coerentes perante o contexto em que vivemos.

As questões do multiculturalismo e da diferença tornaram-se, nos últimos anos, centrais na teoria educacional crítica e até mesmo nas pedagogias oficiais. Mesmo que tratadas de forma marginal, como “temas transversais”, essas questões são reconhecidas, inclusive pelo oficialismo, como legítimas questões de conhecimento. O que causa estranheza nessas discussões é, entretanto, a ausência de uma teoria da identidade e da diferença” (SILVA, 2000, p. 73).

O termo “multiculturalismo” está apoiado a um apelo à tolerância e ao respeito com as diferenças e a diversidade. Identidade e diferença necessitam ser ativamente produzidas, não sendo coisas naturais ou transcendentais, elas são produtos do mundo cultural e social, somos nós, enquanto sujeitos sociais e culturais que as

criamos, por meio de ativos atos de linguagens e participações sócio- culturais.

A identidade e a diferença são indeterminadas e instáveis como a linguagem da qual dependem, elas são resultado de um processo de produção discursiva e simbólica. A identidade, assim como a diferença é uma relação social, e ao afirmar a identidade e anunciar a diferença estamos jogando com relações de poder.

Ao afirmar a identidade e marcar a diferença, estamos inserindo implicações de incluir e excluir, e dessa maneira, a identidade estará marcando quem está dentro ou fora do centro do poder. Dividir o mundo nesse aspecto binário de identidade torna muito difícil a convivência com a diferença, pois esta é vista como algo ruim, marginalizado.

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa” (SILVA, 2000, p. 83).

Outro fator que interpela a identidade é o hibridismo, que está ligado aos movimentos de deslocamento populacional e consiste em uma mistura de diferentes nacionalidades, etnias e raças. Essa mistura opõem- se aos padrões traçados como “puros”, o que torna o processo identitário bem mais complexo do que parece ser.

O caráter necessariamente móvel da identidade pode ser analisado na questão das fronteiras também, afinal há a possibilidade de se “estar na fronteira”, ou seja, de se ter uma identidade dupla, colocando em xeque a sustentação da demarcação das fronteiras.

Deve- se pensar a identidade como algo em construção, como um processo de produção, como ato performativo; pois a identidade é altamente instável e fragmentada, contraditória e inacabada e principalmente, ela é inconsistente. A identidade está ligada a sistemas de representação do sujeito, assim, não se pode esquecer, da sua conexão com as relações de poder.

Não aceitar a existência de identidades fluidas é não aceitar o diferente, é tratar as diferenças com hostilidade, como conflitos, podendo- se chegar ao extremo da violência. Não ser capaz de conviver com a diferença é discriminar, é agir de forma preconceituosa é estar repleto de crenças distorcidas e estereótipos, e, finalmente, é tratar o diferente de forma totalmente errada.

O tratamento do sujeito em relação ao outro, em uma abordagem

discriminatória e preconceituosa é abordada e vista como um problema psicológico, onde não é o outro quem está precisando de tratamento, mas sim, quem carrega esses atos de exclusão. É necessário a este sujeito que discrimina um tratamento que corrija essas falhas humanas.

O conceito de identidade amplo está sendo concebido por diversas áreas de estudo e uma completa desconstrução das perspectivas identitárias vem ocorrendo. As perspectivas do “Pós- Modernismo” contemplam cada vez mais, um sujeito performativo. SILVA (2000, p. 100) aponta para um ensino voltado às diferenças, vejamos:

Um currículo e uma pedagogia da diferença deveriam ser capazes de abrir o campo das identidades para as estratégias que tendem a colocar seu congelamento e sua estabilidade em xeque: hibridismo, nomadismo, travestismo, cruzamento de fronteiras. Estimular, em matéria de identidade, o impensado e o arriscado, o inexplorado e o ambíguo, em vez do consensual e do assegurado, do conhecido e do assegurado. Favorecer, enfim, toda experimentação que torne difícil o retorno do eu e do nós ao idêntico. (SILVA, 2000, p.100).

Fala- se também em multiplicidade, em aceitar o múltiplo, pois a multiplicidade é ativa, é fluxo e produção, ela produz diferenças, multiplica, estende, dissemina e prolifera, a multiplicidade é o estímulo para a diferença, ela é uma recusa ao idêntico. E é nesse viés que se pode pensar em uma pedagogia da diferença.

Deve- se entender o processo de identificação como algo que se constrói dentro dos discursos, e não fora deles, é por meio da relação discursiva e com o “outro”, com o “não ser”, com o que falta que o sujeito (eu) se constitui, podendo assim, a identidade ser construída.

É no interior discursivo, na relação com o contexto e a linguagem que as identidades emergem, elas são construídas em locais históricos e institucionais específicos dentro de práticas discursivas específicas, por meio da interação com as diferenças, por meio da linguagem.

Pode- se pensar então que as identidades são as posições que o sujeito tem de assumir, tendo a consciência de que são representações que constroem- se a partir do que “falta”, a partir das relações com o “outro”, no contexto discursivo. Assim, as identidades jamais podem ser idênticas.

A política da identidade usa a voz em prol dos que foram marginalizados com o fator da globalização, mas devemos sempre pensar a questão da identidade como

algo contínuo, como um processo de redefinição, invenção e reinvenção da própria história. O termo identidade deve ser visto sempre como ambivalente, como uma junção do passado com a modernidade atual, tal qual seja o seu fator de liquidez.

Devemos pensar a identidade sempre por um viés de ambivalência no sentido que nos impõe à existência social, pelo lado da opressão e pelo lado da libertação, libertação essa que é tão clamada e ao mesmo tempo necessária diante desse nosso mundo “Pós- Moderno líquido”.

O assunto da identidade é um tema preocupante que contem muitas controvérsias, como, por exemplo, uma pessoa que busca “sua identidade”, se vê diante de uma tarefa impossível, pois não há como contemplar apenas uma identidade ou “a identidade”, e sim, há uma constante representação performativa de posições-sujeito nas diversas situações de comunicação discursiva.

Para que a identidade floresça é preciso que o sujeito seja exposto a comunidades de vida, para que assim, o mesmo consiga trocar ideias e experiências diversas e diferentes, e ocupar papéis sociais, afinal, a identidade não é garantida para toda a vida, ao contrário, ela é bastante negociável e revogável, dependendo das decisões e dos caminhos que o sujeito toma ao longo de sua vida.

Em nossa época líquido- moderna, o mundo em nossa volta está partido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de ideias e princípios”, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras, de modo que a maioria tem problemas em resolver (para usar os termos cunhados por Paul Ricoeur) a questão da *la mêmète* (a consistência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo). Poucos de nós, se é que alguém, são expostos a apenas uma “comunidade de ideias e princípios” de cada vez, de modo que a maioria tem problemas semelhantes a questão da *l'ipséité* (a coerência daquilo que nos distingue como pessoas, o que quer que seja). (BAUMAN, 2005, p. 18 – 19).

A questão do pertencimento é bastante forte quando se trata de identidade, e é muito difícil para o sujeito sentir- se deslocado diante de uma situação em que sua identidade é contestada. Sentir- se “deslocado” em toda a parte pode ser uma experiência muito desagradável para quem a sente.

O que devemos entender é que as identidades flutuam, e é mais que possível que possamos escolher quando uma estará presente e outras não estarão, em determinado momento. Assim como essa flutuação pode ocorrer também devido às pessoas ao nosso redor e é muito importante estarmos atentos para que nossas

escolhas identitárias venham primeiro, em relação às escolhas dos outros.

É necessário aos indivíduos ultrapassarem as “fronteiras”, romperem com os padrões preconceituosos em relação a algumas identidades possíveis, é necessário que o sujeito consiga se movimentar em vários espaços, em vários universos linguísticos diferentes, pois assim, o sujeito perde o medo de transgredir nas fronteiras do diferente e toma coragem para agir intencionalmente nas diversas criações culturais.

A identidade deve ser considerada um propósito, e ela só nós é revelada como algo a ser constantemente inventado, como algo que vem de um esforço, de um objetivo e nunca, jamais, como algo pronto, fechado, que limita o sujeito a não poder libertar seus desejos da alma.

O certo é já nos foi revelado a condição frágil da identidade, e cabe a nós enfrentarmos isso com bastante vontade de ocupação diante das diversas situações que passaremos ao longo de nossa vida. Falar da identidade é estar ciente de que está se percorrendo um caminho de grande dilema, de extrema importância e que encontra-se altamente em evidência.

A ideia da identidade surgiu da crise do pertencimento, na ideia de recriar a realidade o mais próximo possível da ideia , mas as coisas mudaram e continuam a mudar, devido a isso, a ficção identitária única não pode mais existir, pois é permeada no poder da exclusão, causando inúmeros problemas seletivos oriundos da prática excludente.

O certo é que as identidades antigas, com todo o seu regimento inegociável não funcionam mais, pois o mundo está movendo-se em completa velocidade, o que faz com que não confiemos mais em identidades moldadas no antigo, pois as mesmas não conseguem abranger todas as novas identidades que surgiram e surgem em meio ao nosso mundo de “modernidade- líquida”.

Diante da globalização, as identidades ganharam maior fluidez, cabendo aos sujeitos capturá-las com seus próprios recursos. Hierarquias e graus de identidade sólidos e duráveis não são mais fáceis de construir e também não são mais procurados, o que é fixo e molde não serve mais.

Lugares em que o sentimento de pertencimento era tradicionalmente investido (trabalho, família, vizinhança) são indisponíveis ou indignos de confiança, de modo que é improvável que façam calar a sede por convívio ou aplaquem o medo da solidão e do abandono. (BAUMAN, 2005, p. 37).

Manter constante velocidade diante da vida “moderna- líquida” tornou- se uma tarefa altamente cansativa. As identidades oscilam em sonhos e pesadelos, e é impossível voltar atrás, pois modelos com base em um único fator não dão mais conta da complexidade do mundo em que vivemos atualmente, modelos de identidades fixos não dão conta da totalidade das experiências humanas atuais.

CONCLUSÃO

Falar em identidade não é tarefa nada fácil, pelo contrário, é bem complicado e complexo andar pelas linhas desse tema. Para abordar o tema da identidade é preciso despertar para questões de cunho político, social e econômico, onde subjaz a diferença, a exclusão, o preconceito e a miséria humana.

A construção da identidade é alinhada a questão da lógica da racionalidade do objetivo, é descobrir o que se quer e ir atrás, lutar e ganhar espaço dentro dos meios onde esses objetivos são desejados e inseridos. É preciso direcionar o trabalho para os meios, e os meios, para a direção dos objetivos daquilo que se quer ser, e não mais, ao que se é obrigado a ser.

É preciso entender, aceitar e agradecer, que fazer da identidade uma tarefa e o objetivo de trabalho para toda a vida, concerne em um ato libertador, por mais difícil, conflituoso e crítico que seja tal ato. Só assim o sujeito estará aberto ao novo, ao que flui, ao que pode tornar- se e não ao que já é pronto, fixo e imutável.

(...) a sociedade não dá mais as ordens sobre como se viver – e, mesmo que desse, não lhe importaria muito que elas fossem obedecidas ou não. A “sociedade” deseja apenas que você continue no jogo e tenha fichas suficientes para permanecer jogando. A força da sociedade e o seu poder sobre os indivíduos agora se baseiam no fato de ela ser “não- localizável” em sua atitude evasiva, versatilidade e volatilidade, na imprevisibilidade desorientadora de seus movimentos, na agilidade de ilusionista com que escapa das gaiolas mais resistentes e na habilidade com que desafia expectativas e volta atrás nas suas promessas, quer declaradas sem rodeios ou engenhosamente insinuadas. (BAUMAN, 2005, p. 58 – 59).

O caminho da auto- identificação não é nada fácil, pelo contrário, pode ser um caminho bastante árduo, mas com certeza, valerá a pena. Nada mais justo do que o ser humano poder escolher os meios pelos quais quer circular, os contextos que

abrangem sua vida, e mais que isso, saber que nada é para sempre, que conforme esse sujeito se desloca no mundo, ele mudará com o mesmo.

É preciso compreender que de acordo com os padrões modernos, todo o ato de destruição é um ato válido, pois dá a oportunidade verdadeira de reconstruir criativamente. O que deve-se buscar é a essência da identidade, a resposta à pergunta do “quem sou eu?”; afinal, essa resposta não é permanente, ela estará sempre em construção, o que acarretará em uma mudança contínua do sujeito diante da vida.

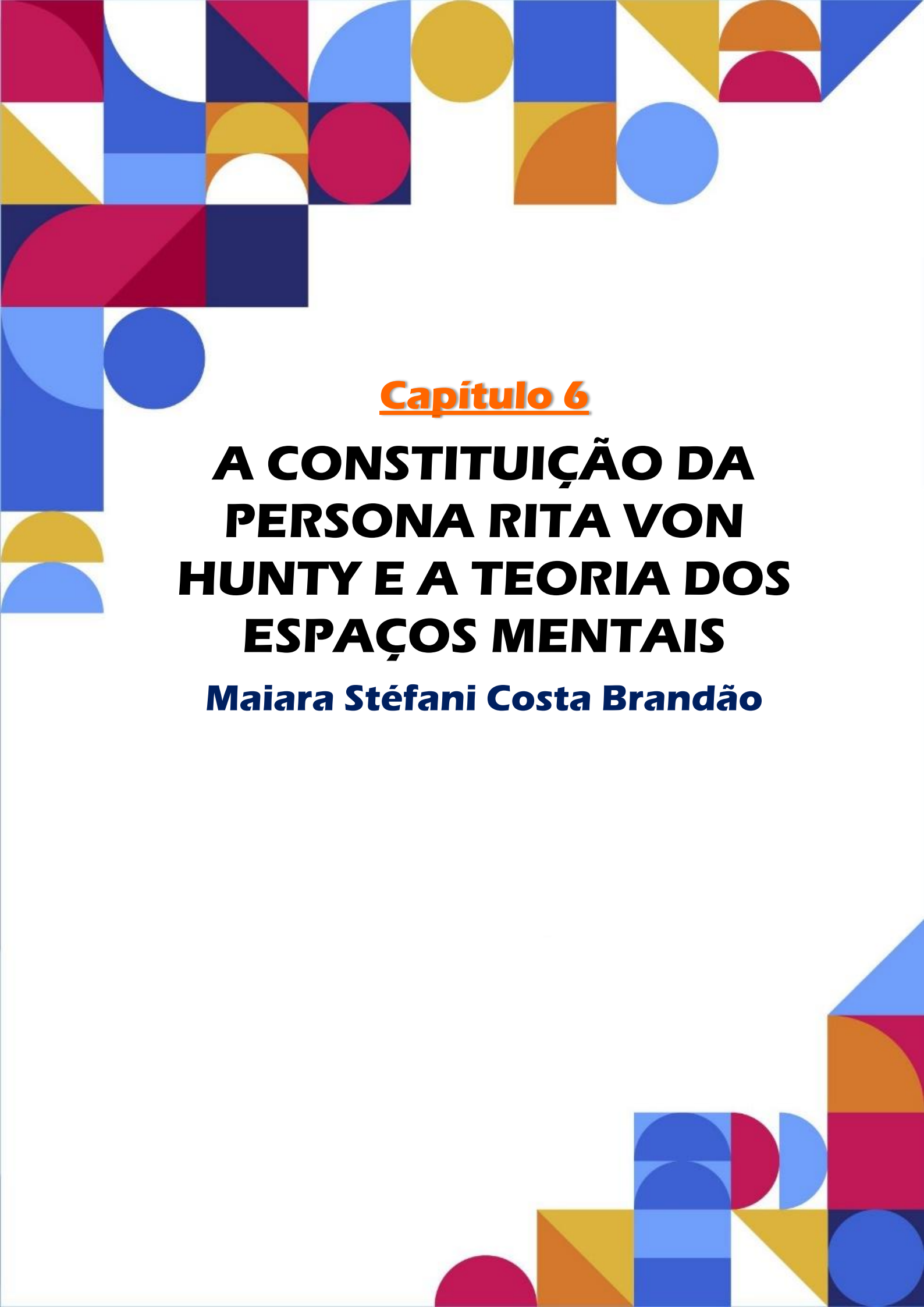
Atualmente, a identidade é uma ideia ambígua, é um conceito contestado, afinal, o campo de batalha é a morada da identidade. A ideia única de que nada na condição humana é dado de uma só vez é altamente forte, já que é preciso ao sujeito primeiramente fazer e se é feito algo, é natural que possa ser refeito muitas outras vezes.

A liberdade de alterar algo na identidade individual é algo que muitas pessoas sabem que pode ser acessível. Construir a identidade é, hoje em dia, uma experimentação sem fim, pois a identidade é vista como algo em constante progresso, é tida como um processo.

Assumir uma única identidade nesse nosso mundo fluído é demais arriscado, as identidades são para serem usadas e não para fixar. É preciso evitar a ambivalência de que a maioria dos sujeitos enfrenta de tentar responder a questão da identidade. Devemos fugir do medo de sempre nos sentirmos sós, estarmos rodeados de pessoas e permanecer aquele sentimento de vazio, de falta. Isso é o mais importante diante da “crise da identidade”, além do respeito com o outro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BAKHTIN, M. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal** 4 ed. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 337-357.
- BAUMAN, Zygmunt, 1925 - **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**/Zygmunt Bauman; tradução, Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu da **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais** / Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Katryn Woodward. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.



Capítulo 6

A CONSTITUIÇÃO DA PERSONA RITA VON HUNTY E A TEORIA DOS ESPAÇOS MENTAIS

Maiara Stéfani Costa Brandão

A CONSTITUIÇÃO DA *PERSONA* RITA VON HUNTY E A TEORIA DOS ESPAÇOS MENTAIS

Maiara Stéfani Costa Brandão⁹

Mestranda em Estudos da Linguagem (PPGLetras -

FURG); Graduada em Letras Português (FURG)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo compreender de que maneira a *persona* Rita Von Hunt, do canal *Tempero Drag*, é constituída enquanto referente, ou seja, enquanto objeto de discurso. O estudo apresentado é desenvolvido, por um lado, a partir de uma abordagem Semântica, com a leitura de *Mental Spaces* (FAUCONNIER, 1994), *The way we think* (FAUCONNIER; TURNER, 2002), *Crátulo* (PLATÃO, 1994) e *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência* (MONDADA; DUBOIS, 2015) e, por outro lado, a partir de autores que possibilitam compreender o universo *drag queen* e das performances de gênero, tais como Chidiac e Oltramari (2004) e Amanajás (2015). Esses autores apontam como a performance de gênero é uma construção artística que não está ligada a identidade do sujeito. Assim, partindo de uma perspectiva sócio(semântica) que entende as *drags* enquanto um *blending*, uma mesclagem conceptual de aspectos da conceptualização do que prototipicamente e/ou estereotipicamente designamos enquanto masculino e/ ou enquanto feminino, percebeu-se que a falta de conhecimento do universo *drag* pode fazer com que haja confusões quanto ao seu papel social e sem uma compreensão razoável das práticas linguísticas históricas e sociais envolvidas na conceptualização e, portanto, na constituição dos sujeitos, os sentidos dados à situação podem ser equivocados.

Palavras-chave: Referência. Significação. Performance de gênero.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é parte de uma dissertação que está sendo desenvolvida na pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), e tem como objetivo compreender de que maneira a *persona* Rita Von Hunt, do canal *Tempero Drag*, é constituída enquanto referente, ou seja, enquanto *objeto de discurso*. Para isso, aborda a problemática da referência, e discorre, conseqüentemente, sobre os

⁹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Estudos da Linguagem, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: maiarabrandao26@gmail.com.

processos de significação envolvidos na conceptualização. Apresentando, assim, uma abordagem semântico (sócio)cognitiva e uma investigação a partir do imbricamento de fatores cognitivos, sociais e históricos, além dos fatores de natureza linguística.

Esse recorte se justifica pela compreensão de que a linguagem por si só não carrega significado, mas apenas o guia. O significado é negociado no discurso e é construído a partir de operações com vetores da significação, e o mesmo se dá com os processos de referenciação. Assim, tem-se a constituição de uma *persona* que envolve a integração conceptual de espaços que mostram a riqueza dessa performance artística e o modo como a língua está presente nesse jogo de sentidos que muitas vezes não são vistos em um primeiro plano. Além disso, também é de grande importância discutir a questão de gênero dentro de uma sociedade patriarcal e machista, na qual certos estereótipos e preconceitos devem ser revistos.

2. METODOLOGIA

A abordagem descrita é desenvolvida a partir da leitura de *Mental Spaces* (FAUCONNIER, 1994), *The way we think* (FAUCONNIER; TURNER, 2002), *Crátilo* (PLATÃO, 1994) e *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação* (MONDADA; DUBOIS, 2015).

Com o intuito de relacionar a constituição de uma *persona* com a organização dos espaços mentais, são utilizados textos e autores, como Chidiac e Oltramari (2004) e Amanajás (2015), que possibilitam compreender o universo *drag queen*, performances de gênero e identidade *queer*. Ainda serão consideradas as entrevistas que Rita Von Hunty participou, sobretudo suas falas em *Pode um professor ser drag queen? Conheça Rita Von Hunty* (CARTA CAPITAL, 2019) e *Cauê Moura + Rita Von Hunty* (MOV, 2020), que auxiliam na constituição da *noção de persona* e do universo em que *Rita Von Hunty* está inserida. Como recorte específico para este trabalho, é abordado o vídeo “eu não sou uma mulher”, publicado no canal, *Tempero Drag*, em março de 2020, que trata de uma confusão quanto à imagem de uma *drag queen*, nesse caso, quanto ao espaço em que *Rita Von Hunty* está inserida e representa na sociedade, tratando ainda sobre a não-correspondência biunívoca entre gênero e sexo biológico. Por fim, é desenvolvida uma análise que terá como objetivo compreender o processo cognitivo envolvido na construção dos espaços mentais que compreendem a *drag queen Rita Von Hunty*.

3. BREVE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa ainda está no início de seu desenvolvimento, por isso, em um primeiro momento, como recorte específico para este trabalho, procurarei apresentar os principais conceitos do processo de significação, além de estabelecer as noções de *persona* e sua vinculação com as concepções de *drag queen* e de identidade *queer*.

3.1 Alguns conceitos dos processos de significação implicados na conceptualização

Os *espaços mentais*, abordados por Fauconnier (1994), são espaços conceptuais construídos enquanto pensamos e falamos. Essa teoria consiste em aferir o que acontece em nossa cognição, no processamento e constituição da significação e, portanto, trata da nossa mente e dos processos que não podemos ver, nem ouvir. É a partir dela que ativamos os princípios cognitivos disponíveis e os *frames*, “o termo *frame* designa um sistema estruturado de conhecimento, armazenado na memória de longo prazo e organizado a partir da esquematização da experiência” (FERRARI, 2020, p. 50). Nos *frames* é que vamos criar formas de interpretações para ir além das palavras, estabelecendo um acesso a estruturas de conhecimento que se relacionam a cenas da experiência humana, podendo apontar diferenças no domínio social do uso de uma “mesma” palavra.

Os espaços mentais envolvem, assim, condições cognitivas, culturais e sociológicas que influenciam diretamente os dados linguísticos: “espaços mentais são, portanto, domínios conceptuais locais que permitem o fracionamento da informação, disponibilizando bases alternativas para o estabelecimento da referência” (FERRARI, 2020, p. 111).

De acordo com esta perspectiva, a mesclagem conceptual, ou *blending*, foi apresentada por Fauconnier e Turner (2002) como uma operação mental básica que ocorre por meio da combinação conceptual e que nos dá a capacidade de constituir novos padrões mentais, isto é:

a mesclagem conceptual (*blending*) é uma operação mental que pode ser considerada a origem da nossa aptidão para inventar novos sentidos. Consiste em uma operação através da qual se estabelece projeção parcial entre dois espaços iniciais (*Input 1* e *Input 2*), que permite uma correspondência entre elementos análogos. Essa correspondência, por sua vez, é licenciada pelo Espaço Genérico, representante da estrutura abstrata que os espaços iniciais

têm em comum. Por fim, há um quarto espaço nomeado *mescla* (*blend*), que reúne elementos projetados nos *inputs*, estabelecendo uma estrutura emergente própria não existente nos espaços iniciais (FERRARI, 2020, p. 121).

Segundo os autores, a mesclagem conceptual é formada em determinado contexto situacional, podendo, assim, ocorrer desativações, reativações e reformulações de espaços mentais, que recrutam e desenvolvem uma nova estrutura, baseados em princípios efetivamente ilimitados. Neste sentido, a mesclagem conceptual irá operar em nossos mundos físicos e mentais e o significado vai além do “literal”, ele abre espaços para metáforas e outros elementos que ocorrem em nossa cognição:

Explicar os fatos interessantes da evolução conceitual requer uma investigação ampla, detalhada e sistemática das maneiras pelas quais o modelo de rede atua em diferentes nichos conceituais, ao longo de caminhos de desenvolvimento conceitual, com diferentes propósitos, em diferentes contextos, com diferentes possibilidades, entre diferentes pessoas com diferentes esperanças, crenças e desejos (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 91).

Isto é, grande parte de nossas vidas são transformadas pelo *blend*, uma consequência do nosso processo mental, e o significado é construído individualmente, mas o sujeito é descendente de um grupo social que interfere no processo de referenciação.

Quanto à problemática da referência, na área da Semântica, ela é abordada desde Platão, em que já se discutia sobre a relação do nome com as coisas e a impossibilidade de haver uma relação intrínseca entre nomes e coisas, não havendo, portanto, uma reprodução exata; até as considerações linguístico-cognitivas, para as quais a referenciação é entendida como “construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, nas ratificações de concepções individuais e públicas do mundo” (Mondada e Dubois, 2015, p. 20). No âmbito desta percepção que se busca compreender as noções de *persona* e sua vinculação com as concepções de *drag queen* e de identidade *queer*, pois o processo semântico-cognitivo de constituição da referenciação forja/ cria/ instaura um objeto de discurso.

Nessa perspectiva, o modo pelo qual o sujeito compreende o mundo não é preexistente e nem dado, pois as atividades semânticas são desenvolvidas e transformadas a partir de contextos sócio-históricos em que os sujeitos estão inseridos. Esse processo nos leva à negociação de sentidos, em que negociamos

recorrendo a elementos da língua, para alcançarmos determinados fins comunicativos pragmáticos. Essa visão está ligada à língua como forma de ação interativa, social, cognitiva e situada, isto é, não há, na língua, códigos definidos ou valores pré-estabelecidos, as representações emergem na interação, são negociadas e móveis:

a interpretação das palavras e dos enunciados se dá na suposição de elementos comuns em relação a crenças coerentes entre os interlocutores, uma boa solução porque permite invocar não apenas o partilhamento, mas a possibilidade de negociação e, sobretudo, uma comunidade de mentes sociais constituindo as significações publicamente (MARCUSCHI, 2003, p. 66).

Nesse sentido, o objeto selecionado para a pesquisa foi a *persona* Rita Von Hunty, uma professora e *youtuber drag queen* que representa a não-correspondência biunívoca entre gênero e sexo biológico, já que uma *drag queen* é majoritariamente uma performance de gênero, feita tanto pelo homem quanto pela mulher e “se vale de signos, ícones estigmatizados, que a partir de uma performance vão ganhar outro valor, vão ser ressignificados” (Rita em entrevista para *Carta Capital* (2019)¹⁰).

3.2 A arte *drag*: performance artística e identidade *queer*

Conforme Amanajás (2015, p. 4), a história da arte *drag* se dá em paralelo à história do teatro:

sabendo que o teatro existe desde o início da humanidade é possível concluir que as raízes do transformismo também datam dos mesmos tempos remotos [...] A utilização de máscaras e danças ritualísticas já marcavam o construir de um comportamento cultural inerente ao ser humano. O surgimento das máscaras se dá na necessidade do homem em mimetizar-se ou transformar a sua aparência.

Além disso, com o surgimento do ator, começa também, quase sem querer, o esboço do que viria a ser um personagem. Em princípio, essa identidade entre o homem (ator) e a/o sua/seu personagem seria apenas representada por uma máscara, depois que passou a se constituir como *persona*. Outro fator importante de se ressaltar é que, embora se refira apenas à máscara para interpretar papéis femininos, os homens, já no início do teatro, usavam também roupas e enchementos para a composição da personagem.

Como naquela época as mulheres não podiam estar nos palcos, somente os homens desempenhavam papéis no teatro, inclusive os das mulheres, ocorrendo assim algo que já podemos identificar como uma performance de gênero. Quanto ao

¹⁰ Entrevista disponível em: <https://youtu.be/4x44M45hDyU>

termo *drag*, segundo a própria Rita Von Hunty, em uma entrevista para Cauê Moura, no programa “Pocas”, disponível no canal MOV da UOL¹¹, o termo *drag* surgiu no século XVII, nas peças de Shakespeare, quando o autor colocava a sigla “*drag*” entre parênteses ao lado do nome dos atores que iriam interpretar uma mulher, com o propósito de que a expressão *drag* indicasse - *Dress to Remember A Girl* (vestidos para lembrar uma menina, tradução popular). Já o *queen*, surgiu em Nova York, no ano de 1969, na rebelião de Stonewall, que levou ao movimento moderno da libertação *gay* e à luta pelos direitos LGBTQIA+ no país.

Dessa forma, é possível compreender uma ressignificação por meio de construção de objeto de discurso,

as drags ressaltam suas características caricatas que lhes permite a utilização dos mais variados acessórios na construção de suas personagens feminino-masculino. A imagem de uma *drag queen* vem sempre associada aos conceitos de beleza, sedução e vaidade. Ao se constituir *drag*, os sujeitos passam por um longo período de transformação, buscando um “outro” não acessível, senão por meio de sua montaria (LOURO, 2004 *apud* CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 472).

Ainda conforme Louro (2004 *apud* CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 472), essa montaria se refere

ao ato de construir a personagem feminina com adereços, nome próprio e características femininas. Os sujeitos, quando montados de *drag*, unem, em um único corpo, características físicas e psicológicas de ambos os gêneros, sendo e estando masculinos e femininos ao mesmo tempo.

Portanto, segundo Turner (1987 *apud* CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 472/473):

a performance é uma forma dos seres humanos se comportarem, é algo relacionado à experiência humana [...] é um evento que se realiza com atores sociais que tentam persuadir as pessoas. Assim, os atores performativos têm o potencial, por intermédio deles mesmos, de subverter e transformar o *status quo*.

Assim, sob o âmbito teórico que se mobiliza para análise compreende-se que as *drags* constituem-se enquanto um *blending*, uma mesclagem conceptual de aspectos da conceptualização do que prototipicamente e/ou estereotipicamente designamos enquanto masculino e/ ou enquanto feminino.

Além disso, outro ponto importante a destacar é que a identidade das *drags* se diferencia das identidades pessoais dos sujeitos que se montam, em diversos aspectos. Segundo Chidiac e Oltramari (2004, p. 471) “a *drag* possui características físicas e psicológicas, além de posturas e atitudes, que são próprias da personagem

¹¹ Entrevista disponível em: <https://youtu.be/ap9RRI4RgRc>

e a que distingue do sujeito que a compõe”. Nessa medida, a noção de *persona* é extremamente singular para nossa investigação, já que pode haver situações em que a personagem e o sujeito parecem se “confundir”, que é o que vamos observar na *persona* Rita Von Hunty.

4. RITA VON HUNTY: A CONSTRUÇÃO DA *DRAG QUEEN* DENTRO DOS ESPAÇOS MENTAIS

Primeiramente, é importante destacar que os resultados são parciais e que ainda se encontram em desenvolvimento. Rita Von Hunty é uma *persona* do ator e professor Guilherme Terreri, que ficou conhecida por estrear, no *YouTube*, no dia 19 de maio de 2015, em um canal de receitas veganas, *Tempero drag*: *Tempero* (proveniente de cozinha/receita) e *drag* (pois são receitas de uma *drag queen*, ou melhor, quem está cozinhando é uma *drag*). Há também que se considerar a ambiguidade provocadora contida na expressão *tempero drag*, material para outra discussão. Porém, após dois anos e quatro meses, quando Terreri presenciou uma cena entre duas jovens que se diziam apolíticas, ele resolveu tratar de assuntos políticos e mostrar como eles estão inseridos no nosso dia a dia. Como a adesão foi massiva, o canal passou a ser um espaço informativo/educativo que trata de assuntos políticos sociais de forma crítica e irônica.

Em seu primeiro vídeo, Rita se apresenta como dona de casa, mãe de 16 filhos e uma mulher presa nas décadas passadas. Seu figurino chama a atenção por realmente remeter ao passado, as modas de 1950 a 1970: roupas com estampas de bolinhas, com broches, saias ou vestidos que seguem o estilo da época. Seu penteado segue a mesma linha, assim como as joias de pérolas que Rita utiliza. E quando questionada quanto à recepção de uma *drag* em um canal no *YouTube* falando de assuntos tão polêmicos, Rita respondeu que “tem sim gente que não me leva a sério, mas também tem outros que saem transformados e que aprendem a repensar sobre LGBTQIA+ e arte drag” (MOV, 2020). Além disso, em uma entrevista para a Carta Capital (2019), Terreri ressaltou:

A Rita é uma ferramenta que eu encontrei para dialogar com um público maior. Dentro da sala de aula, eu tenho um alcance, de peruca, batom e na internet, eu tenho outro. [...] É um meio através do qual às vezes eu posso tirar um debate que às vezes fica restrito dentro da academia e torná-lo mais democrático, mais acessível, mais vivo, mais reverberante nas pessoas.

Assim, percebe-se que a posição do canal vem sendo alcançada: um canal de conhecimento e formação política.

Como vimos, *drag* é majoritariamente uma performance de gênero, feita para tocar em “feridas” da civilização, é assumir outra pessoa, geralmente quebrando barreiras: meninas fazem meninos; meninos fazem meninas. É feita tanto pelo homem quanto pela mulher e “se vale de signos, ícones estigmatizados que a partir de uma performance vão ganhar outro valor, vão ser re-significados” (CARTA CAPITAL, 2019). Portanto, Rita Von Hunty, nome que presta homenagens à atriz Rita Hayworth e à dançarina burlesca Dita Von Teese, e a uma gíria expressada pelas *drags queens*, Hunty, que significa carinho/admiração; é uma *persona* que interpreta; é uma performance de uma mulher interpretada por um homem *cis*.¹² Pois, *drag* é uma arte, não tem nada a ver com orientação sexual, nem gênero.

A adesão da *persona* foi tão grande e chamou tanto a atenção das pessoas, principalmente por ter uma *drag* falando de assuntos políticos sociais, sobretudo do feminismo, que o sujeito (Guilherme) acabou sendo confundido com a *persona* (Rita). Desse modo, foi publicado no canal um vídeo intitulado “eu não sou uma mulher”, em que a Rita esclarece algumas confusões que as pessoas estavam fazendo quanto a sua imagem.

Publicado em março de 2020, no mês das mulheres, o vídeo inicia com Rita falando sobre os movimentos feministas de inserirem todas as mulheres nos diferentes contextos e dentro de diferentes classes. O que vem sendo uma conquista para muitas mulheres. Porém, o problema foi que Rita foi convidada para uma série desses eventos feministas, ou seja, eventos *sobre, por e para* mulheres. O que aponta a não compreensão das pessoas sobre a construção de uma personagem, pois Rita Von Hunty é uma *drag queen* feita por um homem e ela não é uma mulher. Ela não pode se inserir nesses contextos, já que estaria tirando o lugar de uma pessoa (mulher) que poderia estar participando das discussões que lhes são pertinentes.

Rita ainda aponta que, embora utilize roupas femininas, unhas grandes, brincos e penteados extravagantes, ela não é uma mulher. E, segundo ela, esses objetos não devem ser “generificados”. Pelo contrário, devem ser vistos como uma performance

¹² O termo *cis* é utilizado para indivíduos que se identificam com o gênero que lhe foi conferido no nascimento.

de gênero, que não passa de uma construção. E a *drag* é para mostrar exatamente isso, pois é uma artista que faz uma performance e constrói uma *persona*. É uma construção artística, social, que tem imposições, além de se contrapor à ideia da “essência feminina” ou da “essência masculina”.

Rita é para Terreri “uma ferramenta pedagógica e artística”, um meio pelo qual ele ocupa um espaço para falar com o público. E embora a *drag queen* Rita Von Hunty seja uma aliada a pautas feministas, ela não se coloca como destaque, mas apenas como apoiadora.

Esse amálgama desenvolvido por Terreri para dar luz à Rita Von Hunty faz parte da significação da língua. É uma mesclagem que forma uma estrutura outra e que mexe com as concepções sociais do mundo (FAUCONNIER; TURNER, 2002). As vestimentas nos remetem à figura feminina, pois estão inseridas nas construções mentais que aferimos ao gênero. Além disso, é importante observar o contexto em que a *drag queen* está inserida, em um canal de *YouTube*, disponível para milhares de pessoas. Esse fator também é relevante já que a *internet* faz das pessoas celebridades. Desse modo, a *persona* Rita acaba virando ídolo de muitas mulheres e por isso recebe uma visibilidade e até mesmo um tratamento diferente de outras *drag queens*, o que resulta, ainda, na visão de que ela seja uma mulher e que ela “mereça” estar à frente das pautas do feminismo.

Essa significação dada à Rita Von Hunty, juntamente ao contexto em que ela está inserida, denuncia a falta de compreensão do universo *drag* e faz com que haja essas confusões. De acordo com o próprio vídeo em estudo, o equívoco mostra que não houve o reconhecimento dos processos desenvolvidos na construção de uma personagem e daquilo que ela representa na sociedade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, foi possível observar neste primeiro momento, que *personas* que são constituídas por atores que interpretam figuras femininas denunciam o quanto homens e mulheres são socialmente construídos como, por exemplo, o jeito de sentar, de falar, de andar *etc.*, e por isso eles podem ser “mimetizados”, ou seja, podem ser imitados. Além disso, a falta de conhecimento do universo *drag* pode fazer com que haja confusões quanto ao seu papel social. Sem uma compreensão razoável das práticas

linguísticas históricas e sociais envolvidas na conceptualização e, portanto, na constituição dos sujeitos, os sentidos dados à situação podem ser equivocados.

REFERÊNCIAS

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen**: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, v. 6, n. 16, p. 1-23, 2015.

CARTA CAPITAL. **Pode um professor ser drag queen?** Conheça Rita Von Hunty. Disponível em: <https://youtu.be/4x44M45hDyU>. Acesso em 10 jan 2021.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. *Estudos de Psicologia* (Natal), v. 9, p. 471-478, 2004.

FERRARI, Lilian. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2020.
FAUCONNIER, Gilles. *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The way we think**: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books, 2002.

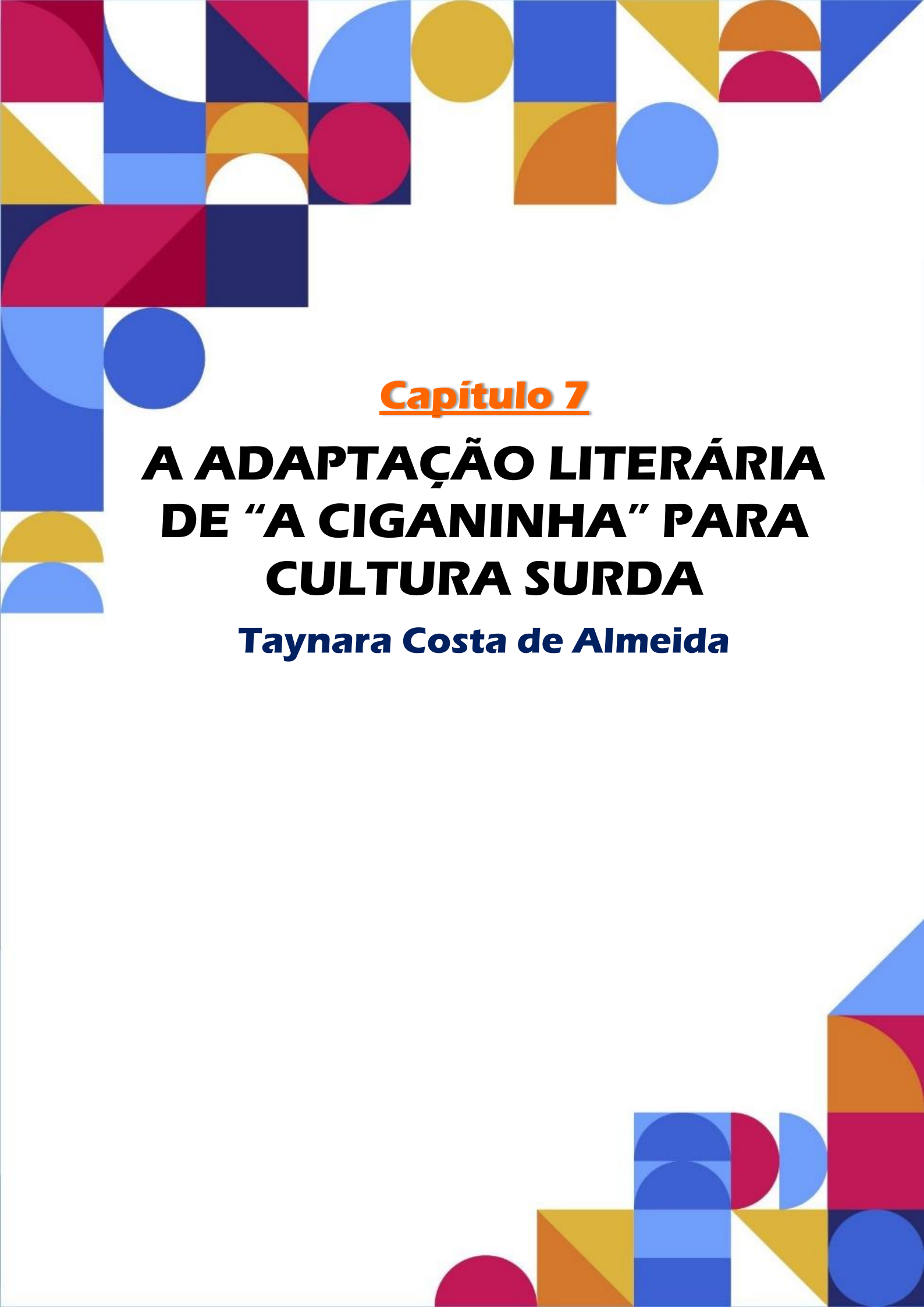
MARCUSCHI, Luiz Antônio. A Construção do mobiliário do mundo e da mente: linguagem, cultura e categorização. In: MIRANDA, Nessa Salim e NAME, Maria Cristina (Org.). **Linguística e Cognição**. Juiz de Fora: UFJF, 2003, p. 49-77.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Daniele. Construção de objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M. et al (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2015. p.17-28.

MOV. **Cauê Moura + Rita Von Hunty**. Disponível em: <https://youtu.be/ap9RRI4RgRc>.

PLATÃO. **Crátilo**. Diálogo sobre a justeza dos nomes. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994.

TEMPERO DRAG. **Eu não sou uma mulher**. Disponível em: <https://youtu.be/tXhEqfe0JY8>. Acesso em: 02 jul. 2021.



Capítulo 7

A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE “A CIGANINHA” PARA CULTURA SURDA

Taynara Costa de Almeida

A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DE “A CIGANINHA” PARA CULTURA SURDA

Taynara Costa de Almeida

Graduada em Letras: Tradução e Interpretação em Libras/Português pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: taynara.yo@gmail.com

Resumo: A literatura é fundamental para a conservação histórico-cultural de um país. Por intermédio dela pode-se ter acesso a conhecimentos diversos. Por meio da literatura surda, transmite-se os costumes e os princípios da comunidade surda, em que se destaca o uso da língua de sinais como meio de expressão artística. A literatura surda demonstra as lutas e a conquista da comunidade surda e a busca pela valorização de sua língua e cultura. Nas adaptações de obras literárias voltadas à comunidade surda, frequentemente há a prevalência de contos infantil. Nos últimos anos houve uma maior repercussão de trabalhos relacionados à poesia surda, produzidos e divulgados em língua brasileira de sinais – Libras, sem haver forte presença literária surda em relação a outros tipos de gêneros textuais, tais como a crônica e o romance, que constituem textos de caráter narrativo. Dessa forma, este trabalho objetiva contribuir para o acervo de obras já produzidas em literatura surda, assim como incentivar o aumento de produções literárias que evidenciem as vivências da comunidade surda, além de instigar obras direcionadas ao público surdo adulto. Para isso, foi realizada a adaptação da obra literária “A Ciganinha”, de Cervantes, para a literatura surda, em seguida, foi analisado o processo de adaptação cultural entre as obras, comparando e descrevendo as possíveis semelhanças e diferenças perceptíveis entre a obra fonte e a obra adaptada. O estudo tem como abordagem a pesquisa qualitativa, pois, de acordo com Neves (1996), esse tipo de pesquisa permite uma melhor compreensão de fenômenos ao identificar, descrever e interpretar determinado fenômeno, o que corrobora com as teorias de Karnopp (2006), Abrahão e Pereira (2015) sobre a literatura surda, e Amorim (2012) sobre a adaptação literária. O resultado deste processo adaptativo poderá contribuir para o acesso da comunidade surda a obras literárias que retratem sua cultura, incentivando, dessa maneira, a formação crítica de leitores surdos bilíngues e o respeito ao direito linguístico dessa comunidade de se desenvolver plenamente dentro de seu próprio domínio cultural.

Palavras-Chave: Cultura Surda, Literatura Surda, Adaptação Literária, Libras.

Abstract: Literature is fundamental for the historical and cultural preservation of a country. Through it, it's possible to have access to diverse knowledge. Through deaf literature, the customs and principles of the deaf community are transmitted, in which the use of sign language as a means of artistic expression stands out. Deaf literature demonstrates the struggles and achievements of the deaf community and the search for appreciation of their language and culture. In adaptations of literary works aimed at

the deaf community, there is often the prevalence of children's stories. In recent years there has been a greater repercussion of works related to deaf poetry, produced and disseminated in Brazilian sign language – Libras, without a strong deaf literary presence in relation to other types of textual genres, such as the chronicle and the novel, which are texts of narrative character. Thus, this work aims to contribute to the collection of works already produced in deaf literature, as well as to encourage the increase in literary productions that show the experiences of the deaf community, and to instigate works aimed at the deaf adult audience. For this, it was performed the adaptation of the literary work "The Little Gypsy", by Cervantes, for deaf literature, then the process of cultural adaptation between the works was analyzed, comparing and describing the possible similarities and differences between the source work and the adapted work. The study has a qualitative research approach, according to Neves (1996), this type of research allows a better understanding of phenomena by identifying, describing and interpreting a certain phenomenon, which corroborates with the theories of Karnopp (2006), Abrahão and Perreira (2015) about deaf literature, and Amorim (2012) about literary adaptation. The result of this adaptive process may contribute to the access of the deaf community to literary works that portray their culture, thus encouraging the critical formation of bilingual deaf readers and respect for the linguistic right of this community to fully develop within their own cultural domain. **Keywords:** Deaf Culture, Deaf Literature, Literary Adaptation, Libras.

INTRODUÇÃO

A partir do reconhecimento da língua brasileira de sinais - Libras como língua em 2002, pela Lei nº10.436/2002, iniciaram-se medidas em prol da comunidade surda e a educação de surdos. Devido à necessidade de serem pensados novos caminhos para a formação e letramento de surdos, foram realizadas inúmeras iniciativas literárias voltadas para esse público, como a literatura, concebida como uma representação artística da realidade de uma comunidade que proporciona representatividade, expressão, subjetividade e emoção ao texto de maneira estética, possuindo papéis sociais e culturais essenciais. Nesse sentido, a literatura surda abrange múltiplos aspectos sociais vividos pela comunidade surda, sendo caracterizada por “histórias que têm a língua de sinais, a questão da identidade e da cultura surda presentes na narrativa” (KARNOPP, 2006, p. 102). Para a autora, ainda há um desconhecimento dos procedimentos e produtos artísticos provindos da cultura surda, em âmbitos escolares, tais como: o teatro, a poesia, o conto, entre outros. Nos últimos anos, foram realizadas várias iniciativas em prol da literatura infantil, entre elas, as traduções por parte da editora Arara Azul, a criação da Biblioteca virtual bilíngue de literatura infantil (BiblioLibras) da Universidade Federal de Goiás (UFG),

as inúmeras produções realizadas pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), as produções artísticas dos cursos de licenciaturas em Libras das universidades federais, tendo como destaque a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre outros projetos que impulsionaram e conquistaram seu lugar na literatura infantojuvenil.

Entretanto, de acordo com Abrahão e Pereira,

De modo geral, e em um breve percurso, podemos identificar o ensino de literatura no ensino médio para surdos e, mesmo, no superior, como centrado, principalmente, nas manifestações da literatura infantil. Embora reconheçamos a riqueza presente na literatura infantil e a validade inquestionável de sua leitura e estudo, cabe aqui questionar o porquê de seu predomínio. *O surdo tem total potencial para compreender literatura fora do domínio infantil.* (2015, p. 1404, grifo nosso)

A atual produção textual em língua de sinais tem por destaque a literatura infantil, divulgada como meio didático e método educacional, prevalecendo a sua popularização em meio escolar. Nos últimos anos ocorreu significativo aumento de manifestações artísticas em língua de sinais, divulgadas por meio de canais no YouTube, incluindo os trabalhos de Machado (2014): “Voo sobre Rio”, Pimenta (2011) “Luz sem fim”, e o Projeto “Cia. Arte e Silêncio” de Rimar R. Segala e Sueli Ramalho (2010). Assim como algumas produções literárias escritas por surdos, como as de Bisol (2001) e Couto (2010).

Os surdos (alguns poucos) recorriam ao registro de poemas escritos. Lentamente a situação foi mudando: alguns surdos começaram a apresentar poemas em Libras, através de traduções de poemas escritos. Posteriormente começaram a produzir poesias em Libras, o que era inédito para nós, surdos brasileiros. Atualmente, na comunidade surda, os poemas em Libras fazem mais sucesso e têm mais receptividade, mas há alguns surdos que continuam usando poesia escrita (em Língua Portuguesa) e poesia traduzida (da Língua Portuguesa para a LIBRAS)”. (SILVEIRA; KARNOPP, 2013, p. 05)

No entanto, ainda há uma prevalência de obras infantis adaptadas em língua de sinais, sem haver forte presença em relação a outros tipos de gêneros textuais. Portanto, é importante que se inicie a pensar na adaptação e produção de outros tipos de obras literárias, incluindo aquelas de caráter mais complexo, tais como: crônica, romance, novela, ensaio, drama, que constituem textos narrativos. Já que “a literatura instaura-se em um amplo espectro o qual abrange, por exemplo, tanto a comédia, a

epopéia e a tragédia, na Grécia antiga, quantas outras expressões, como as da literatura oriental” (ABRAHÃO; PEREIRA, 2015, p. 1405).

A literatura, seja com o objetivo de ensinar ou de entreter, constitui o direito de acesso à informação. Conforme a declaração universal dos direitos linguísticos (UNESCO, 1996, p. 12), seção 5, artigo 42º “todas as comunidades linguísticas têm direito a desenvolverem-se plenamente no seu próprio domínio cultural”, dessa forma, a produção de obras em literatura surda se torna um benefício à comunidade linguística a qual se destina, uma vez que retrata a cultura desse grupo linguístico minoritário, promovendo a conscientização sobre sua língua e sua expressão literária em particular, pois “todas as comunidades linguísticas têm direito a usar a sua língua e a mantê-la e promovê-la em todas as formas de expressão cultural” (1996, art. 41º, p. 12).

Segundo Neves (1996), o desenvolvimento do estudo qualitativo possibilita resultados que permitirão uma interpretação dos acontecimentos e/ou objetos estudados em determinado contexto. Desse modo, este artigo possui caráter qualitativo e utiliza o estudo de caso para analisar o processo de adaptação cultural/literária entre culturas distintas, em diferentes contextos históricos. Nesse contexto, a pesquisa se baseia nas ponderações teóricas sobre a cultura surda de Perlin; Strobel (2014); sobre a literatura surda de Abrahão; Pereira (2015) e Karnopp (2006, 2010); e sobre adaptação literária de acordo com Silva (2012) e Amorim (2012). A proposta de adaptação literária para cultura surda visa contribuir com o número de produções literárias direcionada ao público surdo adulto, incentivar adaptações literárias de diferentes gêneros textuais para surdos.

CULTURA E LITERATURA SURDA

Cultura surda é a representação das manifestações realizadas por surdos em língua de sinais, que representem suas vivências por meio da língua, costumes e saberes. De acordo com Strobel (2008, p. 22), A cultura surda é “o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável, ajustando-o com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas”. Dessa forma:

Assim como ocorre com as diferentes culturas, a cultura surda é o padrão de comportamento compartilhado por sujeitos surdos na experiência trocada com os seus semelhantes quer seja na escola, nas associações de surdos ou encontros informais. Isto origina a identificação de pertencer a um povo distinto, caracterizado por compartilhar língua de sinais, valores culturais, hábitos e modos de socialização (PERLIN; STROBEL, 2014, p. 25)

A literatura em geral se caracteriza pela expressão artística e representação cultural e social de um grupo, combinando forma e conteúdo. Segundo Karnopp (2010, p. 165) “a literatura surda adquire também o papel de difusão da cultura surda, dando visibilidade às expressões linguísticas e artísticas advindas da experiência visual”. Portanto, a literatura surda é um instrumento de transmissão de valores da cultura surda e uma forma de representação histórica, linguística e cultural da comunidade surda, proporcionando, dessa maneira, a identificação do indivíduo com o meio social retratado em cena, conforme palavras de Campos (2007, p. 61) “A Literatura Surda se concentra em questões da vivência e realidade dos surdos, sua subjetividade e cultura”. Em relação à definição de literatura surda, Souza e Frota (2016) acrescentam que:

Literatura surda é constituída por histórias (re)contadas por surdos em línguas de sinais, através de processos de criação, tradução e/ou adaptação, como forma de expressão das culturas surdas. Ela constrói, altera e sedimenta identidades surdas no âmbito das próprias comunidades surdas e promove o seu conhecimento fora delas, tornando-se, assim, essencial na educação, não apenas de surdos, como também de ouvintes. (SOUZA; FROTA, 2016, p. 54)

As produções literárias surdas perseguem o caminho de representatividade da comunidade surda, de suas lutas, e o reconhecimento de suas identidades, por meio de sua língua, tanto quanto “de suas formas de narrar as histórias, de suas formas de existência, de suas formas de ler, traduzir, conceber e julgar os produtos culturais que consomem e que produzem” (KARNOPP, 2006, p. 107). A literatura possibilita o caminho para aquisição do saber, da cultura, da diversidade e de memória coletiva, visto que, por meio dela, o indivíduo pode se expressar, exercitar a criatividade, identificar-se e discutir questões identitárias. Dessa forma, o acesso a diversas fontes literárias é essencial, especialmente em período de formação escolar.

Abrahão e Pereira (2015) defendem que é necessário o incentivo, por parte das universidades, ao ensino e aprendizagem da literatura surda e a literatura de forma

geral “pela capacitação do conhecimento literário mesmo nos modos de dar sentido ao mundo, de dominar a língua e as linguagens, de organizar o pensamento e de abrir caminhos para a leitura crítica e as indagações sobre a sua visão de mundo e identidade. (2015, p. 1403). Assim, fomentar a informação e interação entre alunos, poderia favorecer o desenvolvimento da cultura surda ao estimular os surdos a contarem narrativas, contos e poesias, assim como a leitura em língua portuguesa e a produção literária em Libras, seria um fator extremamente importante para o desenvolvimento da educação bilíngue da comunidade surda.

ADAPTAÇÃO LITERÁRIA

A adaptação literária está profundamente relacionada às culturas das línguas trabalhadas, uma vez que “os bens culturais (práticas, hábitos, formas, estilos, obras) não são apenas produtos do contexto social de onde se manifestam, mas, dialeticamente, eles também são formadores desse contexto, de modo vivo e orgânico” (SILVA, 2012, p. 212). Em relação ao processo denominado adaptação intercultural, Silva afirma que a

Adaptação é compreendida como um processo de criação, que “sempre envolve (re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva” (HUTCHEON, 2006, p. 8). Ou seja, chamamos de adaptação cinematográfica não apenas a obra concreta, mas todo processo criativo do qual o filme resulta. No processo de adaptação, nesse sentido, estão implicadas inúmeras variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas, cada qual desempenhando um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme. (SILVA, 2012, p. 204).

A concepção de adaptação literária como um processo de retransmissão de ideias, permite inúmeras interpretações de um texto a partir de discursos culturais e as possíveis expressões comunicativas de determinado grupo social. Por conseguinte, um texto literário está sujeito a infinitos números de leituras, de mesmo modo, um romance também poderia gerar inúmeras adaptações. Sob essa perspectiva, as adaptações textuais “serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2006, p. 27). Uma obra adaptada possui elementos que remetem à obra de partida e a outros textos tidos como referência à primeira obra, ocasionando o fenômeno da intertextualidade.

A intertextualidade ajuda a transcender os limites do conceito de “fidelidade”. O cinema, se encarado de forma intertextual, nos remete a outras formas de arte. Sendo assim, as adaptações devem ser encaradas não como cópias, mas como *traduções intersemióticas*, *transmutações*, *hipertextos*, derivados de um texto de partida - ou vários – com ou sem origem especificada na intricada rede dialógica de sentidos. (AMORIM, 2012, p. 7, grifo do autor)

O resultado adaptativo estaria sujeito não apenas ao contexto em que surgiu, mas aos propósitos ideológicos a que se destina. O princípio da intertextualidade permite ao texto adaptado transcender o conceito de fidelidade textual. Poderíamos assim interpretar o produto advindo da adaptação como um outro ponto de vista de uma mesma obra.

Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, essencializar a relação entre as duas mídias, assumindo que o romance contém uma espécie de *espírito* que deveria ser captado pela adaptação, independente de suas especificidades. Acreditar na presença de um *espírito* inerente à obra literária seria um regresso aos estudos da leitura e interpretação, pois nenhuma obra é fechada, permanecendo com sua estrutura aberta a diferentes interpretações que emergem em diferentes contextos. (AMORIM, 2012, p. 6, grifo do autor)

Um texto sempre possui características próprias e seu próprio percurso, mesmo que uma obra possua relação com outra obra, ela jamais será idêntica a sua antecessora, logo, deve-se então enxergar a adaptação como uma obra independente e não como uma cópia de outro texto. “É necessário, então, enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra fonte, mas sim entender a mesma como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades”(AMORIM, 2012, p. 7).

Destarte, a adaptação da obra “A Ciganinha” de Cervantes para as vivências da comunidade surda intenciona estimular a leitura e a criação de narrativas em língua de sinais direcionadas ao público adulto surdo, lançando olhar para além da literatura infantil e da poesia surda, trazendo à luz outros gêneros textuais. Proporcionando o acesso à leitura que retrate a presença de experiências advindas da cultura e língua dos indivíduos surdos – Libras.

PROCESSO ADAPTATIVO

A obra literária intitulada “A ciganinha” é uma narrativa curta e faz parte da coletânea de novelas escritas por Miguel de Cervantes, no período barroco (século XVII). A história retrata as aventuras de uma bela jovem cigana - muito sagaz para sua pouca idade, a organização social aristocrata da época, a vida cigana e o preconceito vivenciado pelos nômades, as disputas de classes e o romance proibido entre uma cigana e um nobre da corte. A narrativa de Cervantes nos apresenta inúmeros fatores culturais da sociedade espanhola, tais como a dança flamenco com castanholas, as tradições, as romarias, os rituais pagãos, a simbologia, o espírito livre, a vida grupal, os princípios de honra, atos de liderança, as cavalarias, as touradas e a marginalização de minorias.

A adaptação da obra busca adequar esses elementos à realidade cultural da comunidade surda, como a forte presença da língua de sinais, as lutas pela educação de surdos, os preconceitos vividos, o desligamento da doutrina ouvintista, o modo de se expressar artisticamente por meio da língua de sinais, a busca pelo reconhecimento de uma minoria linguística, o contraste multicultural e o convívio social entre surdos e ouvintes, visto que a literatura do reconhecimento é fundamental para o incentivo ao letramento e a leitura diversificada, em um ambiente favorável ao aprendizado bilíngue.

No momento em que a comunidade surda obtém o reconhecimento de sua cultura e identidade, pode-se obter também uma evolução na educação de surdos, que pertencem a uma comunidade minoritária, usuária de duas línguas, sendo a língua de sinais - sua primeira língua, e a língua oral do país - sua segunda língua. Fator esse que corrobora com a teoria de Martins (2007, p. 32) “as línguas de sinais sempre serão línguas de minorias [...] estando seu reconhecimento diretamente relacionado aos valores socioculturais”, e Karnopp (2006, p. 107) “a literatura surda está presente na comunidade surda e é socialmente relevante o registro dessas histórias, pois pode proporcionar, principalmente às escolas, um material baseado na cultura das pessoas surdas”. Nesse contexto, torna-se importante o estímulo à produção e adaptação de narrativas que apresentem-se não apenas como uma reprodução de uma comunidade, mas como (re)afirmação da existência dessa comunidade, de suas características culturais, linguísticas e identidade.

RESULTADO ADAPTATIVO***A Ciganinha Surda de Mãos Preciosas***

Em um pequeno povoado de ciganos surdos, que usavam as mãos para se expressar, havia uma ciganinha, era a mais habilidosa na arte de cativar a atenção ao sinalizar. A jovem, criada pela avó, era a mais bela poeta de seu povoado e por isso foi apelidada de Mãos Preciosas. O grupo de ciganos no qual a jovem cresceu, tinha uma companhia composta por surdos artistas, que eram conhecidos por sua longa tradição de contar histórias em língua de sinais. Os ciganos surdos costumavam ir às praças para se encontrarem, e a melhor atração da companhia eram os festivais de poesia.

A jovem cigana surda, que nunca havia deixado o povoado, em seu aniversário de 15 anos, recebeu de presente a permissão da avó para viajar com ela e a companhia de ciganos surdos artistas. Assim, Mãos Preciosas passou a levar os seus encantos pelas cidades que visitava. Todos que viam a companhia de surdos sinalizantes ficavam encantados, e se perguntavam como faziam mágica com as mãos. A ciganinha surda, é claro, era sempre a que chamava mais atenção por sua beleza e seu encanto com as mãos.

Em uma manhã, a jovem cigana e sua avó saíram para um passeio. A ciganinha surda estava ansiosa para conhecer a cidade. Seus olhos estavam muito atentos a tudo que via. Ela estava impressionada com o quanto tudo era diferente e bonito. Enquanto andava, um jovem muito bem vestido a admirava, achando encantadora a forma como ela mexia as mãos no ar.

Ele se aproximou da ciganinha surda e da avó cigana dizendo:

- Bom dia, que jovem bonita! Gostariam de ir à festa da cidade?

Enquanto isso, Mãos Preciosa ria achando aquele rapaz muito engraçado. Olhou para a avó e lhe perguntou:

- Vovó, eu não consigo entender nada. Por que ele está mexendo a boca? Coitadinho, não aprendeu a sinalizar!

- Não, minha neta! Os ouvintes usam a boca para falar! Eles não sabem usar as mãos para se comunicar.

- Ah que pena, o que ele disse?

- Também não entendi muito bem. Passei anos usando aparelho e tentando oralizar, mas, mesmo assim, para nós surdos profundos é difícil entender! Acho que falou alguma coisa sobre uma festa. Vamos minha neta, é melhor não dar olhos para esse tipo de conversa!

Ao ver as duas saindo, o rapaz entregou para a ciganinha surda o convite da festa anual da cidade, esperando revê-la naquela noite. A ciganinha de Mãos Preciosas não conseguia se aguentar de curiosidade, ela queria comprovar o que a avó havia dito, pois sentia que precisava saber um pouco mais sobre aquela gente estranha. Mais tarde, naquela noite ela foi para a festa, no centro daquela cidade, escondida da avó que certamente não aprovaria a sua ida.

Chegando lá, a jovem ciganinha ficou surpresa, ao ver que todos usavam a boca para falar. O tal moço, ao avistar a ciganinha surda, foi ao seu encontro, mas não conseguiram se comunicar. Como ele já sabia que ela fazia parte da companhia de surdos e ele não sabia língua de sinais, começou a se perguntar como poderia se aproximar dos ciganos surdos e aprender a se comunicar com as mãos, como eles faziam. Assim, os dois se olharam a noite inteira, sem poderem se falar. Mãos Preciosas e a avó já estavam de mudança, pois os ciganos nunca ficavam por muito tempo em um só lugar. Se ele quisesse namorar com ela, teria que se apressar para aprender a se comunicar em língua de sinais.

No dia seguinte, Juan envergonhado por apenas saber soletrar o alfabeto dos surdos, pediu para se juntar ao grupo de viajantes, pois queria ficar junto da ciganinha surda. Ele disse a todos que se chamava André, porque temia que seu pai descobrisse que ele havia fugido da cidade, por causa de uma garota surda. A comunidade o recebera bem, mas sob a condição de viver de acordo com as regras deles. Primeira, usar a língua de sinais e segunda, ser um bom artista!

Com o tempo, André ficou fluente em língua de sinais e aprendeu sobre os valores culturais da comunidade surda. O rapaz sempre estava ao lado de Preciosa, e conversavam em língua de sinais sobre todas as coisas. À medida que conviviam e aprendiam sobre o mundo um do outro foram se apaixonando.

Os ciganos surdos, conhecidos por sua arte poética durante o dia e grandes espetáculos teatrais durante a noite, ganharam cada vez mais fama com suas apresentações teatrais e poéticas. André se tornou o melhor intérprete artístico, e por onde eles passavam, todos reconheciam, a poeta e o intérprete.

Em um dos muitos festivais da companhia artística de surdos, uma jovem chamada Joana se encantou por André. Assim que teve a oportunidade entrou em seu camarim e se declarou. Ele disse a pobre moça que em seu coração já tinha outra pessoa, e que era a ciganinha surda de mãos preciosas. Joana não reagiu bem a essa negativa e saiu chorando.

André não era bobo, sabia que ela estava à procura de confusão. Então pediu para a companhia de surdos partir logo, o grupo de ciganos surdos mesmo sem entender direito aquela pressa, adiantou a partida após a última apresentação. Joana não queria que o rapaz fosse embora, então pensou em um plano que o obrigasse a ficar. Antes que todos saíssem colocou suas joias na mochila de André, correu até seu pai gritando que tinha sido roubada e que acreditava ter sido o intérprete. Assim que ouviram os gritos, as pessoas na praça chamaram a polícia.

André percebendo o que estava acontecendo disse:

- Eu não fiz isso, aqui estão as minhas coisas, se acharem algo eu pagarei em dobro e aceitarei ser preso.

Um policial verificou a mochila de André e ao encontrar os brincos caros de Joana disse:

- Esses ciganos surdos são todos iguais. Fingem-se de coitadinhos, mas no fundo não prestam, vejam como teve a cara de pau de negar!

André ficou tão surpreso que não conseguiu se defender. Colocaram ele na viatura e levaram para a delegacia.

Mãos Preciosas, indignada com as injustiças que sempre cometiam contra seu povo, saiu em busca de ajuda. Ela e a avó foram reclamar com o prefeito, chegando lá encontram a primeira-dama.

- Que jovem bonita você é! Você é a moça que dizem ser a melhor atriz e recitadora de poesias? Quantos anos você tem?

- Quinze anos! Respondeu a velha cigana.

- Oh, é a mesma idade que teria minha filha perdida! Você me lembra tanto ela!

Mãos Preciosas, com os olhos cheios de lágrimas, implorou para a primeira-dama fazer algo por André.

- Minha senhora, o rapaz que acaba de ser preso não é culpado pelo que foi acusado! Pois ele estava com a companhia de surdos sinalizantes o tempo todo. Se eu te lembro tanto a sua filha, por favor, faça alguma coisa por ele.

Quando o prefeito chegou, sua esposa estava muito comovida e lhe pediu para que fosse a delegacia conversar com o delegado e esclarecer o que aconteceu. Enquanto isso, Mãos Preciosas continuava implorando que fizessem algo por seu namorado. Vendo tudo o que acontecia a cigana velha, com dó da neta, decidiu revelar que há muitos anos, quando trabalhava naquela prefeitura e o prefeito juntamente a sua esposa estavam distraídos em uma reunião, havia levado a filha deles.

- Naquela época a língua de sinais não era reconhecida e os surdos eram marginalizados. Não queria que a menina fosse criada em meio a ouvintes e forçada a oralizar como aconteceu comigo e muitos outros surdos dessa cidade. Por favor, me perdoem e ajudem André, pela felicidade de sua filha!

Enquanto confessava entregou a eles o bracelete de bebê da ciganinha, em que constava o nome e a data de batismo da criança, os pais reconhecendo o adorno, ficaram muito felizes de ter a filha de volta e por isso perdoaram a velha cigana.

O prefeito prometeu ajudar e disse:

- Estou contente por te ter de volta minha filha. Eu apenas lamento que namore um cigano ouvinte e acusado de ser ladrão.

- Pois não lamente senhor, surdos e ouvintes podem perfeitamente namorar. E ele não é um cigano ladrão, foi acusado injustamente e só se juntou a companhia para aprender a língua de sinais.

Após a intervenção do prefeito, André foi solto e ficou surpreso com a notícia de que Mãos Preciosas também vinha de uma família rica. Todos ficaram sabendo que Preciosa na verdade era a filha desaparecida do prefeito. A cidade inteira em festa comemorou o retorno da jovem desaparecida, logo perceberam que a cidade precisava ter um Instituto de Educação e Cultura de Surdos, e assim fizeram em homenagem a ela. Então, o namoro dos dois jovens foi aprovado por suas famílias e eles passaram a sempre contar suas aventuras de viagem no Instituto, para mostrar a outros surdos que sempre é possível alcançar os próprios sonhos.

ANÁLISE ADAPTATIVA

Considerando o processo adaptativo, em especial para refletir a cultura surda, como é o caso da adaptação a que se propôs este trabalho, torna-se interessante a análise de alguns trechos das obras, comparando-as para que aqueles leitores que

não conhecem a obra de Cervantes, tenham a oportunidade de conhecê-la e entender um pouco mais do processo de adaptação.

Quadro 1: As características da ciganinha em meio a sua comunidade

A CIGANINHA	ADAPTAÇÃO
Preciosa cresceu em Castela e anos depois regressou a Santa Barbara, aos 15 anos. Onde comumente os ciganos ficavam –, pensando em vender sua mercadoria na corte, onde tudo se compra e tudo se vende. [...] o apuro de Preciosa era tal que pouco a pouco foi enamorando os olhos de quantos a olhavam. Por entre o som do tamborim e das castanholas, no auge da dança, surgiu um murmúrio que enaltecia a beleza e elegância da ciganinha, e os rapazes corriam para vê-la, e os homens para olhá-la.	A jovem cigana surda, que nunca havia deixado o povoado, em seu aniversário de 15 anos, recebeu de presente a permissão da avó para viajar com ela e a companhia de ciganos surdos artistas. Assim, Mãos Preciosas passou a levar os seus encantos pelas cidades que visitava. Todos que viam a companhia de surdos sinalizantes ficavam encantados, e se perguntavam como faziam mágica com as mãos. A ciganinha surda, é claro, era sempre a que chamava mais atenção por sua beleza e seu encanto com as mãos.

Fonte: Novelas exemplares: a ciganinha, de Cervantes (2015, p. 42)

O trecho da obra fonte demonstra a forte religiosidade da época, o misticismo cigano, a dança da cultura espanhola, a vida nômade dos ciganos e a reafirmação dos atributos da ciganinha. A literatura barroca é comumente conhecida pela idealização da amada, sendo ela a possuidora de inúmeras qualidades e de beleza sublime. Na adaptação, a jovem possui qualidades de acordo com o novo ambiente ao qual pertence: a comunidade surda, sendo assim, a ciganinha exibe sua arte não mais por meio da dança, mas sim por meio da poesia em Libras, demonstrando a luta dos surdos pelo reconhecimento de sua língua e expressão por meio dela.

Quadro 2: A teoria dos opostos que se atraem

A CIGANINHA	ADAPTAÇÃO
Aconteceu que na manhã de um dia que voltavam a Madri para colher o alheio com as outras ciganinhas, num pequeno vale que está a uns quinhentos passos antes de se chegar à vila, viram um rapaz belo e ricamente vestido para viagem. Ele se aproximou delas e, falando com a cigana velha, disse: - Sou cavaleiro, como se pode ver por esta insígnia – e, afastando a capa, descobriu no peito uma das mais prestigiadas que há na Espanha. – Sou filho único, que espera uma herança razoável. Por ser da condição e nobreza que vos referi, a qual vós já deveis ter inferido, gostaria de ser um grande senhor para elevar à minha grandeza a humildade de Preciosa, fazendo-a minha igual e minha esposa.	Em uma manhã, a jovem cigana e sua avó saíram para um passeio. A ciganinha surda estava ansiosa para conhecer a cidade. Seus olhos estavam muito atentos a tudo que via. Ela estava impressionada com o quanto tudo era diferente e bonito. Enquanto andava, um jovem muito bem vestido a admirava, achando encantadora a forma como ela mexia as mãos no ar. Ele se aproximou da ciganinha surda e da avó cigana dizendo: - Bom dia, que jovem bonita! Gostariam de ir à festa da cidade? Enquanto isso, Mãos Preciosa ria achando aquele rapaz muito engraçado. Olhou para a avó e lhe perguntou:

- Vovó, eu não consigo entender nada. Por que ele está mexendo a boca? Coitadinho, não aprendeu a sinalizar!

Fonte: Novelas exemplares: a ciganinha, de Cervantes (2015, p. 58)

O trecho demonstra a valorização das qualidades nobres e o contraste entre o amor impossível de um nobre e uma cigana, pois, na época, o casamento só era permitido e bem quisto se fosse entre classes sociais igualitárias. Na adaptação a impossibilidade de romance se dá pela dificuldade de comunicação entre um jovem ouvinte e uma jovem surda, o problema é então solucionado pelo aprendizado da língua de sinais.

Quadro 3: Convívio entre culturas distintas

A CIGANINHA	ADAPTAÇÃO
Chegou, enfim, o dia em que Andrés Caballero compareceu uma manhã no lugar de seu primeiro aparecimento. Encontrou lá Preciosa e sua avó, as quais, logo que o identificaram, o receberam com muito prazer. Ele lhes disse que o guiassem ao acampamento antes que nascesse o dia e à luz dele fosse reconhecido, se por acaso o procurassem. Elas, que prevenidas tinham vindo sozinhas, deram a volta e dali a pouco chegaram a suas barracas e no que restava daquele dia foram feitas as cerimônias de admissão de Andrés como cigano.	No dia seguinte, Juan envergonhado por apenas saber soletrar o alfabeto dos surdos, pediu para se juntar ao grupo de viajantes, pois queria ficar junto da ciganinha surda. Ele disse a todos que se chamava André, porque temia que seu pai descobrisse que ele havia fugido da cidade, por causa de uma garota surda. A comunidade o recebera bem, mas sob a condição de viver de acordo com as regras deles. Primeira, usar a língua de sinais e segunda, ser um bom artista!

Fonte: Novelas exemplares: a ciganinha, de Cervantes (2015, p. 69)

Na novela exemplar, o rapaz se une ao grupo de ciganos para aprender a se comportar como um deles e a roubar, pois a condição imposta por sua amada era de que ele vivesse como um verdadeiro cigano. Na adaptação, o jovem se torna membro do grupo de ciganos para aprender a língua de sinais do povoado. Como na obra fonte, o pretendente atende as condições sociais impostas a ele, deixando de lado suas convicções pessoais para que a aproximação entre o casal seja possível, por meio da língua e da arte.

Quadro 4: O desfecho das obras

A CIGANINHA	ADAPTAÇÃO
O arcebispo concedeu a licença para que com apenas um proclama se fizesse a cerimônia. A cidade festejou, por ser muito benquisto o corregedor, com luminárias, corridas de touros e cavalhadas no dia do casamento.	Perceberam que a cidade precisava ter um Instituto de Educação e Cultura de Surdos, e assim fizeram em homenagem a ela. Então, o namoro dos dois jovens foi aprovado por suas famílias e eles passaram a sempre contar suas aventuras de viagem no Instituto, para mostrar a outros surdos que sempre é possível alcançar os próprios sonhos.

Fonte: Novelas exemplares: a ciganinha, de Cervantes (2015, p. 95)

Na obra de Cervantes, o final feliz ocorre quando os jovens descobrem que possuem a mesma condição social de nobres, possibilitando a união entre as partes, em casamento. O desfecho da adaptação buscou destacar os objetivos sociais da comunidade surda, o desejo da educação bilíngue para surdos, o reconhecimento da Libras como uma língua e a interação entre surdos e ouvintes por meio da língua de sinais.

CONCLUSÃO

O conceito de cultura abarca a “presença de diferenças culturais, diferentes culturas, cada uma com sua emergência, sua história, seus usos, suas particularidades” (PERLIN, 2004, p. 75). A literatura abrange vários aspectos a respeito de uma sociedade, enquanto a literatura surda demarca a representação cultural de uma comunidade linguística minoritária, possibilitando a reflexão sobre as práticas humanas. A prática de leitura literária permite à comunidade surda ter acesso a outras culturas e/ou até mesmo proporcionar descobertas sobre a sua própria cultura, a cultura de seu país e a história regional, nacional e mundial. A adaptação de obras literárias pode fomentar o desenvolvimento crítico literário da comunidade surda, para que no futuro haja a expansão de obras literárias e textos de autoria surda.

A produção literária também pode ser vista como meio para letramento e ensino de segundas línguas, incentivo à criatividade e à reflexão lógica. Assim como “promover a cultura e história, manter costumes e proporcionar conhecimentos para comunidade surda” (CAMPOS, 2017, p. 31). A adaptação literária da obra de Cervantes intencionou retratar as experiências surdas e as diferenças culturais entre

duas comunidades linguísticas distintas. Assim como contribuir com o número de produções literárias para o público surdo adulto e analisar o produto literário final. Almejando, desse modo, incentivar a expansão da literatura surda entre jovens adultos usuários da língua brasileira de sinais e, possivelmente, despertar o interesse desses jovens leitores pela literatura mundial.

Uma vez que “as identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura surda, elas moldam-se de acordo com a maior ou menor receptividade cultural assumida pelo sujeito” (PERLIN, 2004, p. 77). A produção de adaptações literárias possibilita à comunidade surda o acesso à clássicos literários e contribui com a conscientização da importância da literatura como patrimônio memorial, registro social e herança cultural, pois conforme Karnopp (2010, p.165), “a literatura surda adquire também o papel de difusão da cultura surda, dando visibilidade às expressões linguísticas e artísticas advindas da experiência visual”. Sendo assim, espera-se que este estudo estimule futuras produções de obras literárias de gênero narrativo, por parte de usuários da Libras, além de colaborar com futuras adaptações para literatura surda e produções literárias bilíngues em língua brasileira de sinais e língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Bruno Ferreira; PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. O direito do surdo à literatura: por uma educação literária multimodal. **Revista Philologus**, v. 21, n. 63 – Supl.: Anais da X CNLF. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez. 2015.
- AMORIM, Marcel Alvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. **Revista Temática**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 03, mar. 2012.
- BISOL, Cláudia. **Tibi e Joca**: uma história de dois mundos. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.
- BRASIL. (2002). Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 24 abr. Seção 1, p. 1.
- CAMPOS, Klícia de Araújo. **Literatura de cordel em libras**: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo. Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução. 2017. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- CERVANTES, Miguel de. **Novelas exemplares**: A ciganinha. Trad. Ernani Ssó. Ilu. Vânia Mignone. Cosac Naify, São Paulo, 2015.

COUTO, Cleber. **Casal Feliz**. Ilustrações: Cleber Couto, Belém – Pará, 2010.

KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura Surda. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 7, n. 2, p.98-109, jun. 2006.

KARNOPP, Lodenir Becker. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação**. Pelotas, v. 36, p. 155-174, mai./ago. 2010.

MARTINS, Diléia Aparecida. Tradução e Interpretação da Libras e Língua Portuguesa, Docência e Formação de Professores: Em Busca de um Possível Diálogo. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 31-35, jan./jul. 2007.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de pesquisas em administração**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1-5, 1996.

PERLIN, Gladis. O lugar da cultura surda. In: THOMA, A. da S.; LOPES, M. C. (Orgs.). **A invenção da surdez**: cultura, alteridade, identidade e diferença no campo da educação. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

PERLIN, Gladis; STROBEL, Karin. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. **Educar em Revista**, Curitiba, edição especial, n. 2, p. 17-31, 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 198-226, 2012.

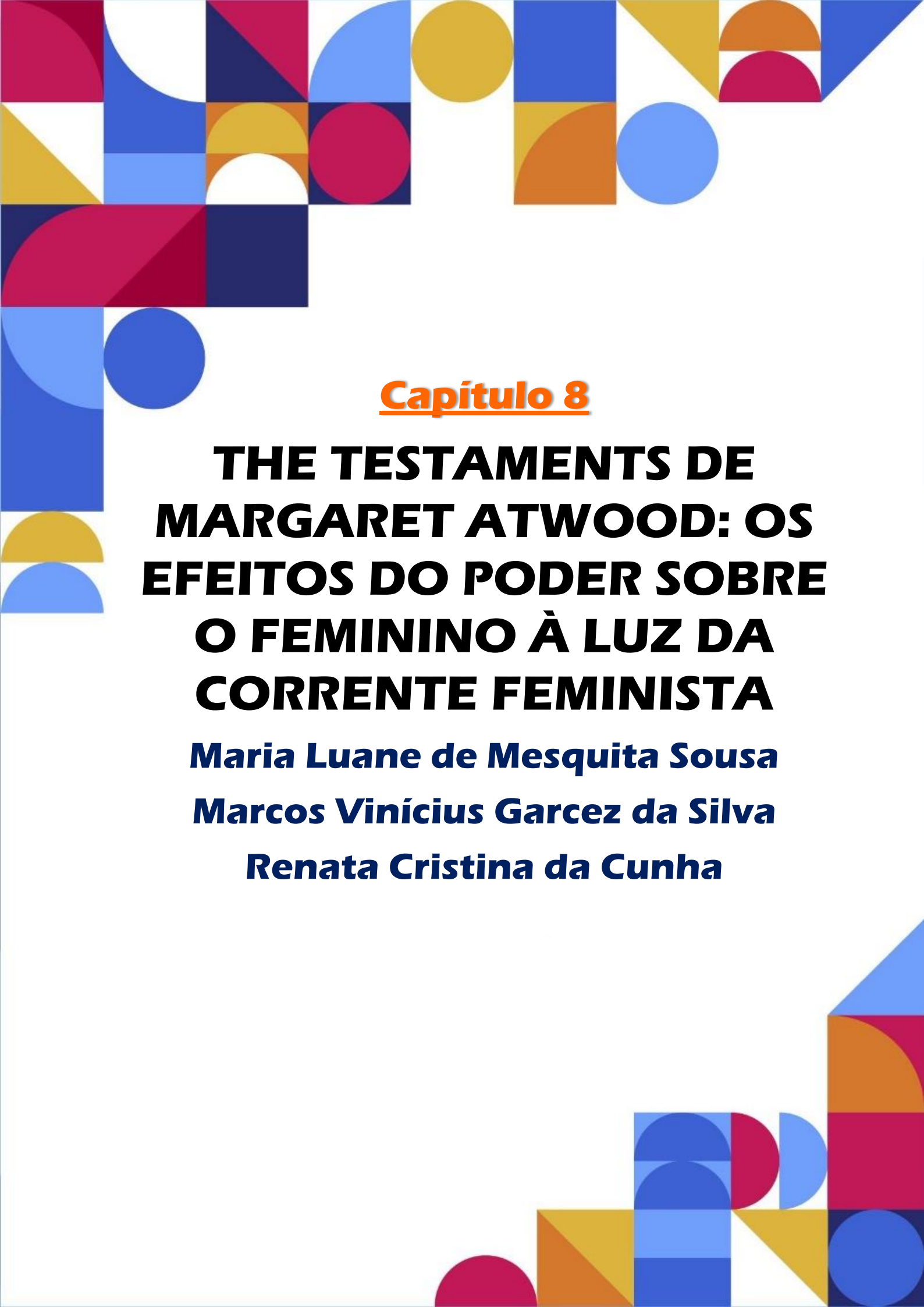
SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura surda: análise introdutória de poemas em Libras. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, vol. 2, núm. 21, oct. 2013.

SOUZA, Adriana Baptista de; FROTA, Maria Paula. A contribuição da literatura surda na ampliação dos conceitos de tradução e adaptação. **REU**, Sorocaba-São Paulo, v. 42, n. 1, p. 51-67, jun. 2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, [S.l.], n. 51, p. 19-53, apr. 2006.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). **Declaração Universal dos Direitos Linguísticos**. Barcelona, Espanha. 1996. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/deconu/a_pdf/dec_universal_direitos_linguisticos.pdf. Acesso em: 24 abr. 2021.



Capítulo 8

THE TESTAMENTS DE MARGARET ATWOOD: OS EFEITOS DO PODER SOBRE O FEMININO À LUZ DA CORRENTE FEMINISTA

Maria Luane de Mesquita Sousa

Marcos Vinícius Garcez da Silva

Renata Cristina da Cunha

THE TESTAMENTS DE MARGARET ATWOOD: OS EFEITOS DO PODER SOBRE O FEMININO À LUZ DA CORRENTE FEMINISTA

Maria Luane de Mesquita Sousa

Acadêmica do curso de Licenciatura Plena em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus de Parnaíba. E-mail: marialmsousa@aluno.uespi.br

Marcos Vinícius Garcez da Silva

Acadêmico do curso de Licenciatura Plena em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus de Parnaíba. E-mail: marcosvgsilva@aluno.uespi.br

Renata Cristina da Cunha

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Piauí. Especialista em Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Piauí e em Docência do Ensino Superior pela Universidade Federal do Piauí. É graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Piauí e em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí. Atua na Educação Básica no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI) e no Ensino Superior no curso de Letras-Inglês da UESPI. É líder do grupo de pesquisa EntreSaberes docentes, linguísticos e literários e membro do grupo de pesquisa AngloLit (IFPI). E-mail: renatacristina@phb.uespi.br

Resumo: Este artigo é resultado de uma pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC 2020/2021) da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) que visa analisar os efeitos do poder sobre os corpos femininos no livro *The Testaments*, de Margaret Atwood à luz da corrente feminista. O livro *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, objeto de estudo desta pesquisa, traz consigo diversas problemáticas pertinentes ao feminismo. A obra é um romance distópico ambientado na República de Gilead, um regime totalitário dominado por homens, em que as mulheres são obrigadas a seguir as regras impostas. Nessa perspectiva, este artigo visa responder a seguinte pergunta: como é caracterizado o feminino na obra literária *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, à luz da corrente feminista? Para responder essa questão, foi estabelecido o seguinte objetivo geral: analisar a

caracterização do feminino na obra literária *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, à luz da corrente feminista. Para alcançar esse objetivo geral, foram formulados como objetivos específicos: discutir os pressupostos teóricos da corrente feminista, com ênfase na relação entre feminino e poder; delinear o perfil feminino das cinco classes sociais das mulheres: esposas de membros do alto escalão do exército, aias, marthas, pérolas e tias na obra literária *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, à luz da corrente Feminista; estabelecer a relação entre o feminino e o poder, das cinco classes sociais das mulheres: esposas de membros do alto escalão do exército, aias, marthas, pérolas e tias na obra literária *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, à luz da corrente Feminista. A fim de alcançar esses objetivos foi realizada uma pesquisa bibliográfica fundamentada em autores como Durão (2016), Tyson (2006), hooks (2002), entre outros. Os resultados mostram que na sociedade de Gilead as mulheres não têm voz diante dos homens e seus direitos são restritos, vivendo em uma sociedade opressora, na qual elas não têm dignidade.

Palavras-chave: Crítica literária. Feminismo. *The Testaments*. Perfil feminino.

Abstract: This paper results from a research of Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) of the Universidade Estadual do Piauí (UESPI) and aims to analyze the power's effects over the feminine bodies on the book *The Testaments* by Margaret Atwood according to feminist school's perspective. The book *The Testaments* (2019) by Margaret Atwood, the subject of analysis of this research, brings many feminisms related issues. The piece is a dystopian romance that occurs in the Republic of Gilead, a totalitarian regime dominated by men in which women are obligated to follow the imposed rules. Therefore, this paper aims to answer the following question: How is characterized the feminine in the literary piece *The Testaments* (2019) by Margaret Atwood, according to the Feminist perspective. In order to answer this question, the main goal was established: To analyze the feminine characterization in the literary piece *The Testaments* (2019) by Margaret Atwood, according to the Feminist perspective. To achieve the main goal, these specific goals were established: To discuss the theoretical assumptions, focusing in the relationship between the feminine and power; To outline the feminine profile of the five women's social classes, wives of commanders, handmaids, marthas, pearl girls and aunts in the literary piece *The Testaments* (2019) by Margaret Atwood; To establish the relationship between the feminine and power, in the five women's social classes, wives of commanders, handmaids, marthas, pearl girls and aunts in the literary piece *The Testaments* (2019) by Margaret Atwood. Aiming these goals, a bibliographic research based on authors as Durão (2016), Tyson (2006), hooks (2002), among others, was done. The results indicate that inside Gilead's society, the women, in front of men, did not have voice, their rights were restricted, living in an oppressive society, in which they did not have dignity.

Keywords: Literary criticism. Feminism. *The Testaments*. Feminine profile.

INTRODUÇÃO

Este artigo resulta de uma pesquisa, em andamento, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC 2020-2021) que visa responder a seguinte

pergunta: “Como é caracterizado o feminino na obra literária *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, à luz da corrente feminista?”

A fim de responder essa pergunta foi proposto o seguinte objetivo geral: Analisar a caracterização do perfil feminino na obra literária *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, à luz da corrente feminista. Com o intuito de alcançar esse objetivo geral, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: discutir os pressupostos teóricos da corrente feminista, com ênfase na relação entre feminino e poder; delinear o perfil feminino das cinco classes sociais das mulheres: esposas de membros do alto escalão do exército, aias, marthas, pérolas e tias na obra literária, à luz da corrente Feminista; estabelecer a relação entre o feminino e o poder, das cinco classes sociais das mulheres: esposas de membros do alto escalão do exército, aias, marthas, pérolas e tias na obra literária, à luz da corrente Feminista.

Para alcançar os objetivos supracitados, foi realizada uma pesquisa com abordagem qualitativa, de cunho exploratório do tipo bibliográfica, fundamentada em autores como Durão (2016), Zolin (2009), Lerner (2019), entre outros autores que se dedicam à Crítica Literária, à Corrente Literária Feminista e ao Feminismo.

Com relação à organização estrutural, este trabalho divide-se em três seções, além das considerações iniciais e das considerações finais. A segunda seção traz discussões acerca da Crítica Literária e de suas correntes literárias, mais especificamente, em virtude da natureza desse estudo, da Corrente Feminista. A terceira seção apresenta a obra literária *The Testaments* (2019), corpus dessa investigação. Na quarta seção são apresentadas as análises dos dados bem como as discussões acerca do tema.

O Feminismo como lente da Crítica Literária

Criticar é um processo: consumir/compreender, questionar e produzir. O ato de consumir é o primeiro do processo de criticar e consiste em simplesmente usar aquilo que será criticado: assistir, ler, ouvir, entre outros. Ao mesmo passo que se consome, se compreende, ou seja, transformamos os significantes em significados. Assim que consumimos e compreendemos, precisamos questionar, é assim que a crítica nasce. Refletir sobre o que se consome é o que nos faz únicos. A partir da reflexão produzimos nossas conclusões, e assim podemos escrevê-las.

Popularmente, a palavra criticar tem sentido negativo. Usualmente quando falamos que estamos criticando uma obra literária se entende que estamos avaliando-a negativamente. De acordo com o dicionário Michaelis (2021, online), no sentido coloquial, criticar significa “Fazer comentário sobre os defeitos de alguém ou algo: ‘Se não fizermos isso, não poderemos criticá-los por gostar só de funk’”. Contudo, criticar não é avaliar negativamente, já que o ato de elogiar também é uma forma de crítica.

A crítica nos permite refletir sobre o que se consome, nos dando uma maior consciência do mundo ao nosso redor. A partir disso, passamos a nos comportar de forma diferente, como eleitores, como pais, professores, como consumidores. De acordo com Tyson (2006, p. 2):

[...] theory can help us learn to see ourselves and our world in valuable new ways, ways that can influence how we educate our children, both as parents and teachers; how we view television, from the nightly news to situation comedies; how we behave as voters and consumers; how we react to others with whom we do not agree on social, religious, and political issues; and how we recognize and deal with our own motives, fears, and desires. (TYSON, 2006, p. 2)¹³

Nas palavras da pesquisadora, a Crítica Literária, enquanto área de conhecimento, dedica-se à análise minuciosa de obras literárias. Com isso, ela se apropria de teorias além da literatura para nos ajudar a construir nossos questionamentos sobre a obra em questão. Segundo Brizee et al (2018, online) “[...] these ideas act as different lenses critics use to view and talk about art, literature, and even culture”¹⁴. Assim, utilizando diferentes “lentes”, podemos “olhar” para obras literárias com mais rigor, criticando-as utilizando as suposições que esta “lente” nos traz. Essas lentes também são chamadas de correntes literárias.

Culler (2000) explica que as principais correntes estudadas atualmente são: Corrente Psicanalítica, Corrente Marxista, Corrente Queer, Corrente Afro-Americana, Corrente Post-Colonial e Corrente Feminista, lentes escolhidas para analisar a obra literária *The Testaments* (2019), pois nosso foco é o perfil feminino na obra.

¹³ A teoria pode ajudar-nos a aprender a ver-nos a nós próprios e ao nosso mundo de novas formas valiosas, formas que podem influenciar a forma como educamos os nossos filhos, tanto como pais como como professores; como vemos a televisão, desde o noticiário noturno até os sitcoms; como nos comportamos como eleitores e consumidores; como reagimos a outros com quem não concordamos em questões sociais, religiosas e políticas; e como reconhecemos e lidamos com os nossos próprios fundamentos, medos e desejos. (TYSON, 2006, p. 2, tradução nossa).

¹⁴ Estas ideias agem como diferentes lentes que os críticos utilizam para ver e falar sobre arte, literatura e até mesmo cultura. Estas diferentes lentes permitem ao crítico levantar hipóteses sobre trabalhos de arte que são baseadas em alguma corrente literária (BRIZEE et al, 2018, não paginado, tradução nossa).

A corrente feminista ou crítica feminista, de acordo com Zolin (2009), teve início em 1970, com a publicação do livro *Sexual Politics* de Kate Millet, em que a autora traz discussões a respeito da posição secundária das heroínas nos romances de autoria masculina. Para Tyson (2006, p. 84) “Broadly defined, feminist criticism examines the ways in which literature (and other cultural productions) reinforces or undermines the economic, political, social, and psychological oppression of women”¹⁵. Portanto, a crítica feminista é essencial para analisar como são caracterizadas as mulheres a partir das “entrelinhas” de uma obra. Com isso, ela nos ajuda a romper com os estereótipos e discursos opressores criados pelo patriarcado.

A mulher, na história, sempre foi colocada como inferior ao homem. O movimento feminista busca lutar pelos direitos das mulheres, bem como maior reconhecimento e oportunidades. O movimento teve três ondas, até os dias atuais, cada uma responsável por reivindicações políticas e sociais diferentes e em diferentes momentos, que são fundamentais para as mulheres. Assim, o feminismo enfrentou e enfrenta os discursos opressores até hoje. De acordo com Garcia (2011, p. 12) “o feminismo ao longo de sua história foi alvo de campanhas que fizeram com que a população de modo geral acreditasse que o feminismo era um inimigo a combater...”.

As ondas feministas trouxeram reivindicações pelo direito ao voto, bem como à educação e ao próprio corpo, além da luta contra o patriarcado. Mesmo tendo demorado gerações, o movimento feminista mudou e vem mudando concepções e quebrando paradigmas ao longo da história. Em um regime patriarcal como o de Gilead, entender as premissas do feminismo a partir da crítica feminista nos leva a entender os mecanismos que sustentam o patriarcado, além de analisar como o perfil feminino é posto na obra.

A obra literária distópica *The Testaments* de Margaret Atwood (2019)

A obra literária *The Testaments*, escrita por Margaret Atwood, foi publicada em 2019. A obra, uma (des)continuação do livro *The Handmaid 's Tale* (1985), é um romance distópico narrado por três personagens. O livro, publicado trinta e quatro anos após o primeiro, é ambientado na República de Gilead. O regime totalitário de Gilead é baseado no fundamentalismo religioso, ou seja, as leis do regime são

¹⁵ A crítica feminista, amplamente definida, examina as formas como a literatura (e outras produções culturais) reforça ou enfraquece a opressão econômica, política, social e psicológica das mulheres. (TYSON, 2006, p. 84, tradução nossa)

baseadas nos princípios fundamentais de sua religião. O fundamentalismo religioso não só rege as leis, mas também o senso comum daquela sociedade. No livro, vemos a figura feminina representada em cinco classes de mulheres: As Tias, as Aias, as Pérolas, as esposas dos comandantes e as martas, cada classe com uma função estipulada pelo Regime de Gilead. A obra mostra três perspectivas diferentes sobre Gilead.

A primeira perspectiva é a da Tia Lydia, que é uma das Tias que tem poder sobre as mulheres de Gilead. Além disso, ela tem privilégios naquela sociedade como ler e escrever, coisa que nenhuma outra mulher pode em Gilead, uma vez que ler, por exemplo, é adquirir conhecimento, e conhecimento é poder. Para Atwood (2019, online) “So reading and writing gives you access to knowledge that other people don't want you to have, and that is why regimes try to control, censor, burn and destroy any books that might contradict them”¹⁶. Dessa forma, em regimes totalitários como o de Gilead eles não querem que as mulheres tenham poder e tirar o direito de ler e escrever delas torna mais fácil controlá-las, uma vez que assim elas não podem fazer questionamentos e ficam presas ao que lhes ensinam. As meninas eram ensinadas que livros eram objetos decorativos.

A segunda narradora é Agnes. Ela nasceu em Gilead e, por meio dela, temos acesso às narrativas de como as mulheres eram ensinadas e tratadas no regime. Em Gilead ditam até como as mulheres devem se vestir, elas não têm liberdade alguma. Por meio das narrativas de Agnes podemos ver como as meninas são tratadas no regime e como elas lidam com ele, é a perspectiva de uma menina que cresceu naquele regime opressor.

A terceira narradora é Daisy, diferente de Agnes e Tia Lydia, ela não vive em Gilead, mora no Canadá. Ela não concorda com as atrocidades que acontecem em Gilead, pois na escola ela aprende sobre o país e sabe que lá não é um bom lugar para se viver, inclusive ela participa de movimentos anti-Gilead.

A partir dessas três narrativas, podemos entender como as coisas acontecem em Gilead e de que forma as mulheres são oprimidas. Desta forma, a Crítica Literária nos ajuda a enxergar a obra de forma questionadora, uma vez que no livro podemos

¹⁶ Assim, a leitura e a escrita dão-lhe acesso a conhecimentos que outras pessoas não querem que tenha, e é por isso que os regimes tentam controlar, censurar, queimar e destruir quaisquer livros que os possam contradizer. (ATWOOD, 2019, tradução nossa)

ver como o sistema gileadiano oprime, silencia as mulheres, cria estereótipos e coloca a figura feminina sempre como inferior aos homens. Assim, consideramos a Corrente Literária Feminista essencial para pensar nosso objeto de estudo.

Os efeitos do poder sobre o feminino em *The Testaments*

Com as lentes da crítica feminista é possível observar que o poder em Gilead é o principal fator para as mulheres serem subalternas no regime. As relações de poder estão intrinsecamente ligadas a alguém que é dominante e outro que é dominado. Quando falamos dessa relação de poder também devemos levar em consideração as regras dentro das instituições sociais. Em geral, quem rege as regras dos regimes é quem possui poder, tornando as pessoas que não têm poder, vulneráveis. De acordo com Capelle, Melo e Brito (2002, p. 1):

Os estudos acerca do poder, suas relações e efeitos no âmbito das organizações e, mais especificamente, relativos ao comportamento organizacional, abrangem temáticas instigantes e polêmicas, que envolvem, entre outros elementos, a subjetividade, o conflito, a dominação e adesões e resistências no processo de gestão de pessoas. (CAPELLE; MELO; BRITO, 2002, p.1)

Nesse sentido, entendemos que as relações de poder podem definir o comportamento dentro de uma organização social. Em Gilead, acontece isso, uma vez que as mulheres estão sujeitas ao que lhes é imposto. Podemos observar a dominação masculina ao longo de toda a obra em vários aspectos, e essa dominação se materializa devido às relações patriarcais criadas e fomentadas pelos homens, pois conforme afirma Aronovich (2019, online) “O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores.”

Na obra, podemos observar isso com mais clareza, pois, por se tratar de um regime totalitário teocrático, suas ideologias são baseadas na religião. Além disso, para sustentar a dominação masculina no regime, eles colocam as mulheres como subjugadas e todos os seus direitos são retirados. Na sequência desta seção, apresentamos o perfil das cinco classes de mulheres da sociedade gileadiana e de que forma a dominação masculina age sobre elas, à luz da corrente feminista.

A caracterização das Tias em *The Testaments*

As tias, em *The Testaments*, são mulheres que têm a função de “educar” e vigiar as outras mulheres de Gilead. Elas têm poder, mas mesmo assim, ele não funciona para que elas possuam algum tipo de escolha ou privilégio, pois perante os homens, elas também são silenciadas e não têm escolha.

No trecho a seguir, Tia Lydia está refletindo sobre sua trajetória, narrando como ela era vista pelas meninas na República de Gilead:

Sou um bicho papão que as Marthas usam para assustar crianças pequenas: Se você não se comportar, a Tia Lydia vai vir te pegar! Também sou um modelo de perfeição moral a ser imitado - O que a Tia Lydia gostaria que você fizesse? - e uma juíza ou árbitra na inquisição nebulosa da imaginação - O que a Tia Lydia diria de uma coisa dessas? (ATWOOD, 2019, p. 40)

Neste trecho, podemos ver que as tias têm função primordial para manter o regime de pé, uma vez que para as meninas, o mais importante é fazer o que as tias as ensinam, a opinião das tias sobre as atitudes das mulheres vale muito. Este fato contribui significativamente para que o patriarcado continue de pé, visto que tendo as Tias modelando as mulheres da forma como os homens as querem, é impossível haver resistência. Uma vez que as Tias doutrinam e reprimem outras mulheres, o patriarcado naquela sociedade fica cada vez mais forte. Assim como afirmam Barros, Barros e Faria (2020, p.171) “Elas mesmas estimulam o patriarcado. As Tias, por exemplo, são as principais responsáveis por perpetuar o regime, doutrinando as aias e cuidando para que cada mulher exerça sua função corretamente dentro da sociedade.”

Nesse sentido, as Tias servem como um objeto do patriarcado para mantê-lo intacto. A dominação masculina faz com que, mesmo tendo poder sobre as mulheres, as tias continuem sendo apenas um objeto utilizado para manter essa dominação e opressão no regime. Na continuação, Tia Lydia afirma:

Estou inchada de tanto poder, é verdade, mas ele também me torna nebulosa-amorfa, mutável. Estou em toda parte e em lugar nenhum até nas cabeças dos Comandantes projeto uma sombra perturbadora. Como posso me reaver? Como encolher de volta ao meu tamanho normal, o tamanho de uma mulher comum? Mas talvez já seja tarde demais para isso. *Você dá o primeiro passo e para se salvar das consequências, você dá o seguinte. Em tempos com os nossos, só há duas direções: ou subir, ou desabar.* (ATWOOD, 2019, p. 40, Grifo da autora)

Nesta parte do livro, é possível ver o desconforto de Tia Lydia por exercer o papel que ela desempenha em Gilead, o poder que ela “tem”, já que ela é apenas uma sombra dos comandantes, mas que ela não pode voltar atrás em suas “escolhas”. Fica bem claro que Tia Lydia, assim como as outras tias, não têm escolhas, não escolheram estar naquela posição. Ir contra o sistema, ser residência, não é fácil, elas sabem que podem morrer, que não possuem escolhas, a não ser permanecer como estão. Isso porque de acordo Quran e Anwar (2020):

Choice restrictions in this novel can be seen in so many ways. They can be in the form of education, career, hobby, marriage decision, and freedom of thought and speech. The women are shaped into what the men want women to be. Principles are made to make women submissive to men. (QURAN; ANWAR, 2020, p.5)¹⁷

Nas palavras de Quran e Anwar (2020, p.5) o patriarcado molda as mulheres no livro, de forma que elas sejam como o sistema espera, deixando as mulheres sem autonomia, em um ambiente no qual a dominação masculina as oprime.

A caracterização das Aias em *The Testaments*

Em Gilead, devido aos acontecimentos das guerras e destruições ambientais que tornaram o ambiente tóxico, a maioria das mulheres são inférteis. Nesse sentido, as Aias, mulheres férteis, são recrutadas e treinadas exclusivamente para servir de reprodutoras para as famílias ricas em que as esposas são inférteis. Portanto, elas são usadas, abusadas e silenciadas, além de não terem controle sobre seus próprios corpos para cumprir suas funções, isso porque, a justificativa na obra para que as Aias tenham essa função, é que elas estão se redimindo. Podemos confirmar isso no trecho abaixo em que as filhas dos comandantes conversam sobre as Aias, especificamente sobre Ofkyle, Aia da família de Agnes:

O nome dela deve ter sido outro antes disse Shunammite-De algum outro homem. Elas ficam passando de mão em mão até terem um bebê. São todas vadias, mesmo, não precisam de nomes de verdade. Shunammite disse que vadia era uma mulher que tinha ficado com mais homens do que seu marido. Ainda que não soubéssemos direito, o que “ficar com” queria dizer. E as Aias devem ser vadias em dobro,

¹⁷ As restrições de escolha neste romance podem ser vistas de muitas maneiras. Podem ser sob a forma de educação, carreira, hobby, decisão matrimonial, e liberdade de pensamento e de expressão. As mulheres são moldadas no que os homens querem que as mulheres sejam. Os princípios são feitos para tornar as mulheres submissas aos homens. (QURAN; ANWAR, 2020, p. 5, tradução nossa)

disse Shunammite, porque nem marido tinham. Mas supostamente não era para você ser grossa com as Aias nem chamá-las de vadias, dizia Tia Vidala, secando o nariz com um lenço, porque estavam se redimindo com a comunidade ao lhe prestar um serviço, e todas nós deveríamos ser gratas a elas por isso. (ATWOOD, 2019, p.93)

A partir disso, podemos constatar como as Aias são vistas por outras mulheres, uma imagem ruim que o sistema sustenta para fazer com que as outras mulheres achem normal essa função que lhes foi atribuída. Para Feital et. al (2018) “A sociedade misógina de Gilead traz essa situação como um privilégio para as aias, que são férteis e estão ajudando a humanidade a continuar”. Nesse sentido, o sistema coloca como se fosse um privilégio para elas serem estupradas, pois, para a sociedade patriarcal, eles estão fazendo um favor às Aias, já que elas devem se redimir de seus pecados.

As Aias não tem nomes porque, em cada família pelas quais elas passam, elas recebem o sobrenome do comandante. Por exemplo, a Aia da família de Agnes é chamada de Ofkyle, “of” significa “de” em português, Kyle é o sobrenome da família em que ela está, do comandante Kyle. No livro, isso significa que ela pertence a ele. Portanto, além de terem suas identidades retiradas, as Aias são tratadas como um mero objeto reprodutor.

No Regime de Gilead, as mulheres são ensinadas que toda mulher, com exceção das Tias e Marthas, querem ter um bebê, que deveriam casar, etc. Para eles, se uma mulher não tem um bebê, ela não tem utilidade no mundo, é o que mostra o seguinte trecho: “Toda Mulher quer ter um bebê, segundo Tia Estée. Toda mulher que não fosse Tia, nem Martha. Porque, se você não fosse Tia nem Martha, disse Tia Vidala, que utilidade você tinha no mundo se não tivesse um filho?” (ATWOOD, 2019, p. 93).

Nesse viés, as Aias são reduzidas a objetos, usadas para a reprodução, sem terem direitos de escolhas, sendo escravas sexuais em uma sociedade patriarcal que as oprime. Para Engels (2010), a partir do surgimento do Estado, surgiu a família patriarcal, na qual o papel da mulher reduziu-se à servidão, em que ela é escrava do prazer do homem, apenas um instrumento de reprodução. Assim, a sociedade patriarcal estimula o pensamento de que o papel da mulher se reduz a ter filhos e a fazer o trabalho doméstico tornando-as submissas. Na obra, é exatamente isso que se espera das Aias que elas sejam submissas, que elas aceitem tudo o que lhes é imposto.

No trecho a seguir podemos ver com mais clareza que, para o regime, as mulheres devem ser submissas ao homem, narrado após uma das Tias contar a história da Aia cortada em doze pedaços, por ter fugido de seu “dono” e que acabou sendo morta. Com essa narrativa, a sociedade patriarcal do regime visa reiterar que as mulheres não devem ser desobedientes, pois “A mulher deveria honrar o homem que tem direito sobre ela, ela acrescentou. Se não, esse era o resultado, Deus dava o castigo ao crime” (ATWOOD, 2019, p 91). Assim, a sociedade reforçava a restrição de direitos das Aias e a dominação masculina sobre elas.

A caracterização das Marthas em *The Testaments*

As Marthas fazem parte da classe de mulheres que se dedicam aos afazeres domésticos, assim como as Tias, elas não têm maridos ou filhos. Usam o mesmo tipo de roupa, um avental e vestido verde, mas elas têm um primeiro nome. Na obra, quanto mais Marthas trabalham na casa, mais importante é a família. As Marthas são encarregadas de todos os afazeres domésticos como cozinhar ou fazer compras para as famílias, são instruídas pelas mulheres de comandantes, que aprenderam como instruí-las com as Tias. No trecho a seguir, Agnes questiona Zilla, uma de suas Marthas, se ela poderá fazer pão, tarefa das Marthas, quando casar. A partir da resposta de Zila é possível compreender que elas foram ensinadas que o papel doméstico é só delas, por direito: “-Bem, é claro que suas Marthas teriam que deixar fazer - Disse Zilla. - Você vai ser a patroa. Mas elas iriam te menosprezar por isso. Iam sentir que você estaria usurpando o lugar que é delas por direito” (ATWOOD, 2019, p. 29).

Nesse trecho, percebemos que as Marthas são guiadas pelas concepções que o sistema as faz acreditar ser o certo, como, por exemplo, que o lugar de mulher é na cozinha, encarregando-as de todo o trabalho doméstico, fazendo-as acreditar que isso é um direito delas. Aronovich (2019) ressalta que o patriarcado estabeleceu que o trabalho doméstico deveria ser das mulheres, assim podemos confirmar que, o que faz com que as Marthas pensem que esse é um direito delas, é o sistema patriarcal vigente que está impondo que isso lhes seja internalizado.

No trecho a seguir, retomamos a discussão de como as Marthas são consideradas objetos: “A casa de Shunammite tinha apenas uma Martha e do meu pai tinha três, então meu pai era mais importante do que o dela” (ATWOOD, 2019, p. 33). De acordo com Arnt (2019, online), “a ideia de objetificação é exatamente esta: tratar

como coisa, objeto, inanimado e sem intenções, vontades, direitos. Algo que serve a algum propósito”. Neste caso, as Marthas servem para o trabalho doméstico, não tendo nenhum direito.

A caracterização das Pérolas em *The Testaments*

As Pérolas são mulheres aspirantes à Tias. Elas recrutam outras mulheres, de outros países, para levar para Gilead, mesmo lá sendo um lugar hostil para mulheres. Elas andavam de duas em duas, usam vestidos compridos e um chapéu branco. As Pérolas acreditam que Gilead é um lugar ideal para viver, pois o sistema patriarcal faz uma lavagem cerebral nelas. As Pérolas, como todas as outras mulheres no regime, não têm escolha, ou aceitam acreditar no regime e recrutar mulheres, ou são mortas.

O próximo fragmento é narrado por Daisy, depois que as Pérolas visitam a loja de seus pais para deixar folhetos sobre como Gilead é um lugar bom, mas Daisy sabe que não verdades. Ela levanta uma questão que pode ser também a de muitos leitores da obra: “Que tipo de pessoa poderia ficar do lado de Gilead e não se considerar um monstro? Especialmente sendo mulher.” Quando pensamos nas Pérolas recrutando mulheres para Gilead, nos perguntamos onde está a sororidade? Por que mulheres recrutam outras mulheres para serem oprimidas? hooks (2000, online) destaca que “a sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma”.

Unindo essa afirmação ao fato de as Pérolas recrutarem novas mulheres para um ambiente misógino como de Gilead, pensamos que então as Pérolas não praticam a sororidade, compactuando assim com o sistema. Porém, no decorrer do livro, passamos a entender que esse comportamento acontece porque o sistema patriarcal é forte em Gilead, deixando-as sem escolha. O sistema patriarcal não quer mulheres unidas, pois isso enfraquece o sistema, dessa forma, eles fazem com que elas oprimam as demais como se fosse algo normal e natural. De acordo com Quran e Anwar (2020, p. 9) “Their ideology is being reshaped into patriarchal ideology that women should obey whatever men say to them”¹⁸. Nessa perspectiva, o patriarcado faz com que as Pérolas pensem como o sistema quer que elas pensem, ou seja, esse

¹⁸ A sua ideologia está a ser reformulada em ideologia patriarcal que as mulheres devem obedecer ao que os homens lhes dizem. (QURAN; ANWAR, 2020, p. 9, tradução nossa)

sistema faz uma lavagem cerebral nas mulheres, mudando suas maneiras de pensar, sentir e agir.

A caracterização das Mulheres de Comandantes em *The Testaments*

As Mulheres de Comandantes eram tidas como “prêmios” ou meras estátuas, para os comandantes. Desde pequenas, aprendem a serem boas esposas para os homens, sendo instruídas para o casamento. As escolas que as meninas frequentam, por exemplo, não são para elas aprenderem a ler, escrever, etc., pois lá elas aprendem a se comportar como esposas, boas esposas, vale ressaltar. Isso porque o regime quer mulheres submissas, então eles as fazem acreditar nisso. As meninas são obrigadas a casar, isso porque elas não podem dizer não. Elas começam o processo do casamento bem cedo. À Agnes, por exemplo, a ideia de casamento foi posta, quando ela tinha apenas treze anos, com a justificativa de que com treze anos ela já não era tão nova assim.

Nesse processo de casamento, as meninas vão à escola para aprender sobre o casamento, aprender o modelo ideal de esposa elas devem seguir, como narrado no trecho a seguir:

Essa escola também era gerida pelas Tias, mas aquelas Tias - apesar de usarem uniformes sem graça idêntico aos das outras - de algum jeito tinham mais estilo. Supostamente, seu trabalho era nos ensinar como atuar enquanto donas de casa competentes em lares de alta patente. Digo “atuação” com duplo sentido: Devíamos ser atrizes no palco de nosso futuro lar. (ATWOOD, 2019, P. 179)

Com isso, o sistema reforça a ideia de que o lugar de mulher é cuidando de casa e de seus maridos, apesar de ser uma distopia, essa situação não parece estar muito longe da nossa realidade, uma vez que ainda é comum vermos pensamentos como esse, de que o lugar da mulher é em casa, cuidado de seus filhos, da casa, etc. A ideia de uma escola para ensinar mulheres como ser as esposas ideais nos faz refletir sobre o funcionamento do patriarcado na criação dos estereótipos, de forma que na obra, o sistema sempre caracteriza as mulheres como inferiores, perigosas, indefesas, fracas, etc. Santos (2010, online) explica que “as diferenças construídas e reproduzidas entre mulheres e homens é uma brutal expressão de um sistema baseado no poder de dominação (desigualdade, opressão, discriminação)”. Logo, podemos reafirmar que as mulheres sempre são colocadas em uma posição inferior aos homens devido ao grande poder de dominação existente no regime.

As Esposas de Comandantes são modelo ideal de conduta feminina, já que aceitam as regras impostas pelo sistema patriarcal. Contudo, não percebem que, para os homens, elas não são nada, além de um objeto, podendo ser trocadas por outra a qualquer momento. Essa troca de mulheres é narrada no excerto seguinte em que Tia Lydia conversa com um dos comandantes e pergunta sobre sua esposa:

- E o senhor? E sua Esposa? - Aquela Esposa estava durando mais do que o normal. Suas Esposas tinham o costume de morrer: o Comandante Judd possui um grande apreço pelos efeitos revigorantes de meninas moças, tal qual o rei Davi e uma miríade de chefões do tráfico centro-americanos. Após cada período de luto respeitável, ele dá a entender que está disponível novamente para uma noiva infantil. Sendo clara: ele dá a entender para mim. (ATWOOD, 2019, p. 73)

Lerner (2019) destaca que a troca de mulheres as transforma em uma mercadoria, que elas são “coisificadas” tratadas não como seres humanos, mas como objetos. É exatamente assim que as mulheres dos comandantes são tratadas no regime, como mero objetos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi apresentado, podemos ver que o poder e a dominação masculina fazem com que as mulheres de Gilead sejam oprimidas, submissas e silenciadas, restringindo seus direitos de forma que elas não podem resistir ao patriarcalismo do regime. O movimento feminista busca romper com esse sistema desconstruindo os estereótipos criados e reforçados no/pelo regime de Gilead. Lerner (2019) explica que para entender o que leva as mulheres ao cenário de submissão e opressão, devemos entender o patriarcado e suas origens.

Zolin (2009, p. 219) define o patriarcalismo como:

Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história. (ZOLIN, 2009, p.219)

Nesse sentido, entendemos que as mulheres são moldadas pelo sistema patriarcal vigente em Gilead ao mesmo tempo em que são usadas para manter o patriarcado vigente, ensinando-as que aquele era o melhor lugar para elas. As mulheres das cinco classes são objetificadas pelo regime, cada uma delas tem uma

“função”, são usadas para manter esse sistema opressor. São descritas como perigosas, sedutoras, indefesas, frágeis, adjetivos reforçados pelo patriarcado.

Além disso, constatamos que a religião é essencial para propagar e fortalecer o sistema gileadiano. Isso porque, no regime, a religião é utilizada para justificar os atos de opressão à mulher. Duby (2017, p. 191) explica que essa opressão às mulheres vem desde o mito de Eva e Adão: “Decorre daí que a dor é, antes de tudo, problema de mulher, e que o homem, conseqüentemente, deve desprezá-la”. Diante disso, vemos que as mulheres em *The Testaments* não têm voz diante dos homens, seus direitos são restritos, além de viverem em uma sociedade opressora, na qual elas não têm dignidade.

Em síntese, a Crítica Literária contribuiu significativamente para esta pesquisa, pois, a partir dela, podemos compreender conceitos e levantar discussões pertinentes à sociedade hodierna. À luz das Corrente Literária Feminista, confirmamos como a dominação masculina está materializada na obra, como os estereótipos criados e perpetuados, além de como as mulheres são sempre colocadas como inferiores. Em outras palavras, essa corrente nos ajuda a entender o perfil feminino e a propor discussões sobre as relações de poder e dominação masculina sobre as mulheres na obra.

REFERÊNCIAS

- ARNT, A. **Corpo da mulher**: objetificação e posse de si. Blog Unicamp, [s. l.], 1 de maio 2019. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/pemcie/2019/05/01/corpo-da-mulher-objetificacao-e-posse-de-si/>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- ARONOVICH, L. Prefácio. In: LERNER, G. **A criação do patriarcado**: História da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019. p. 23-31
- ATWOOD, M. **BookTube | Episódio 2 - Margaret Atwood**. YouTube, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h-q3PM3PXm8>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- ATWOOD, M. **The Testaments**. Canada: McClelland & Stewart, 2019.
- BARROS, M.; BARROS, M.; FARIA, A. A representação da mulher em O Conto da Aia e em Os Testamentos: distopias do Presente. **Ipotesi – Revista de estudos literários**, Juiz de Fora - MG, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33086>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BRIZEE, A. et al. Literary theory and schools of criticism. The Purdue OWL, **Purdue U Writing Lab**, [s. l.], v. 2, 2018. Disponível em: https://owl.purdue.edu/owl/subject_specific_writing/writing_in_literature/literary_theory_and_schools_of_criticism/index.html. Acesso em: 25 jul. 2021.

CAPELLE, M.; MELO, M.; BRITO, M. **Relações de gênero e poder**: repensando o masculino e o feminino nas organizações. EnANPAD, [s. l.], 2002. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/enanpad2002-teo-1571.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2021.

CULLER, J. **Literary theory**: a very short introduction. Estados Unidos: OUP, 2000.

DUBY, G. **Idade Média, Idade dos Homens**: do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Schwarcz, 2017.

DURÃO, F. A. **O que é crítica literária?** São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

ENGELS, F. **The origin of the family private property and the state**. [S. l.]: Penguin Books, 2010.

FEITAL, Y. et al. **The Handmaid's Tales**: a representação da mulher na série e a proximidade com a realidade brasileira. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Belo Horizonte - MG, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0598-1.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2021.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GERDA, L. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sella. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

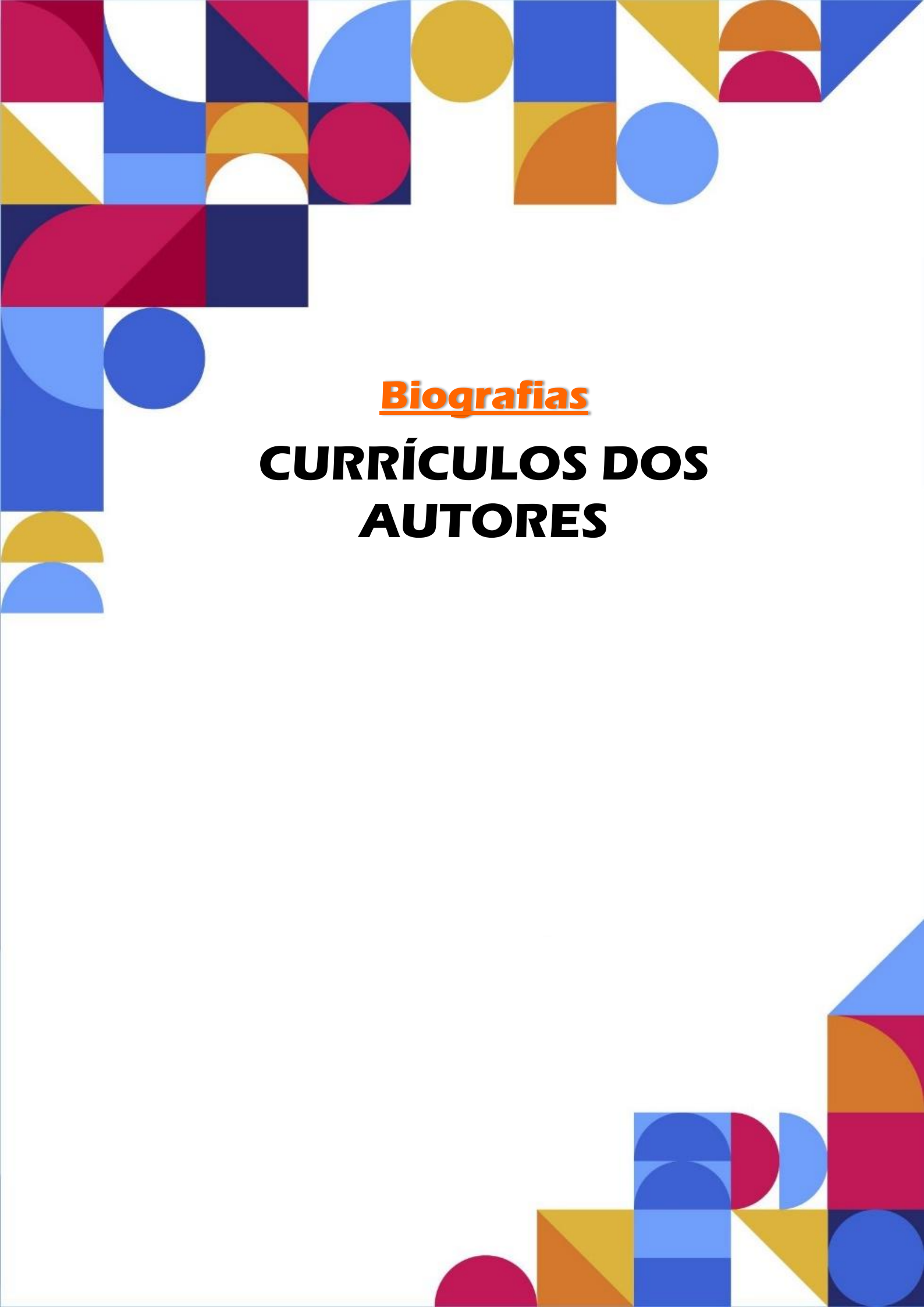
MICHAELIS. **Moderno dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso em: 26 jul. 2021.

QURAN, A. A.; ANWAR, D. **Women objectification in The Testaments by Margaret Atwood (2019)**. E-journal of English Language & Literature, [s. l.], 2020. Disponível em: <http://ejournal.unp.ac.id/index.php/ell/article/view/110622/104314>. Acesso em: 25 jul. 2021

SANTOS, T. C. B. **Estereótipos femininos fomentados pelos meios de comunicação em massa**. Encontro Estadual de Histórias, Santa Maria - RS, 2010. Disponível em: http://snh2011.anpuh.org/resources/anais/9/1278282025_ARQUIVO_AAAAASANTA MARIA.pdf. Acesso em: 26 jul. 2021

TYSON, L. **Critical theory today**: a user-friendly guide. 2. ed. New York, NY: Routledge, 2006.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-255.



Biografias

CURRÍCULOS DOS AUTORES

Andressa Coelho Franco

Mestre em Letras com Ênfase nos Estudos da Linguagem, Especialista em Linguística e Ensino de Língua Portuguesa, possui graduação em Letras- Português/Francês pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG e é nomeada da Rede Estadual de Ensino do Estado do Rio Grande do Sul, desde o ano de 2012. Atualmente, é professora de Língua Portuguesa e Literatura em turmas de Ensino Médio de duas escolas da rede pública estadual, localizada na cidade de Rio Grande, no estado do Rio Grande do Sul.

Angélica Fernanda Mondego Ramos

Graduada em Letras Espanhol (UFMA) possui habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas respectivas literaturas. Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras(UFMA) na linha de Estudos Críticos e Teóricos em Literatura.

João Victor Pereira dos Santos

Acadêmico de Licenciatura Plena em Letras-Inglês na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira. E-mail: joaovpsantos@aluno.uespi.br.

Keila Rossana Chaves Costa Toledo

Servidora pública federal no enquadramento Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade de Brasília (UnB), tem graduação em Letras-Português pela Universidade de Brasília (UnB), é mestra do programa de Pós-Graduação em Educação Tecnologias e Comunicação da mesma instituição (PPGE/UnB).

Maiara Stéfani Costa Brandão

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras - FURG), área de Estudos da Linguagem, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG); Graduada em Letras Português (FURG). E-mail: maiarabrandao26@gmail.com

Marcos Alexandre Fernandes Rodrigues

Graduado em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Francesa e suas Literaturas) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestrando em Letras, na área de concentração em Estudos da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG (PPGLetras/CAPES). É membro do Grupo de Pesquisa “Pensar os Extremos” – Rede Interdisciplinar e Internacional de Estudos sobre Nazismo, Memória e Guerra, coordenado pelo Núcleo Brasileiro de Estudos de Nazismo e Holocausto da Universidade Federal do Minas Gerais (UFMG/NEPAT). E-mail: rodmaf2@gmail.com

Marcos Vinícius Garcez da Silva

Acadêmico do curso de Licenciatura Plena em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus de Parnaíba.

Maria Luane de Mesquita Sousa

Acadêmica do curso de Licenciatura Plena em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus de Parnaíba.

Renata Cristina da Cunha

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Piauí. Especialista em Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Piauí e em Docência do Ensino Superior pela Universidade Federal do Piauí. É graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Piauí e em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí. Atua na Educação Básica no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI) e no Ensino Superior no curso de Letras-Inglês da UESPI. É líder do grupo de pesquisa EntreSaberes docentes, linguísticos e literários e membro do grupo de pesquisa AngloLit (IFPI).

Taynara Costa de Almeida

Graduada em Letras: Tradução e Interpretação em Libras/Português, pela Universidade Federal de Goiás.

Vitor Hugo Sousa Oliveira

Acadêmico de Licenciatura Plena em Letras-Inglês na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira. E-mail: vitorholiveira@aluno.uespi.br.

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 978-65-84525-02-3



9 786584 525023



Editora
REALCONHECER