

# policromias

Volume 5 • Número 2 • Maio/Agosto 2020 • ISSN 2448-2935

volume  
**05**  
número  
**02**

Revista de estudos do discurso, imagem e som



# policromias

Revista de estudos do discurso, imagem e som





## COMISSÃO EDITORIAL

ANA PAULA QUADROS GOMES - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
BEATRIZ PROTTI CHRISTINO - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
EVANDRO DE SOUSA BONFIM - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
JAQUELINE DOS SANTOS PEIXOTO - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
LEONOR WERNECK DOS SANTOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
LUIZ BARROS MONTEZ - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
MARCIA MARIA DAMASO VIEIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
MARIA LÚCIA LEITÃO DE ALMEIDA - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
MARÍLIA LOPES DA COSTA FACÓ SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
MÁRIO FEIJÓ BORGES MONTEIRO - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
PAULO CORTES GAGO - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
RAQUEL PAIVA ARAUJO SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
TANIA CONCEIÇÃO CLEMENTE DE SOUZA - Universidade Federal do Rio de Janeiro





## CONSELHO EDITORIAL

ANA FERNÁNDEZ GARAY - Universidad de Buenos Aires  
ANAPAU LADEMORAESTEIXEIRA-Comunicação Social do Exército Brasileiro (OM: CEP-RJ)  
ANDRÉS ROMERO-FIGUEROA - Universidad Católica Andrés Bello  
ÂNGELACORRÊA FERREIRA BAALBAKI-Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
ARISTIDES ESCOBAR - Universidad Católica de Asunción - Py  
BEATRIZ FERNANDES CALDAS - Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI - Universidade Federal Fluminense  
CARLOS ALBERTO VOGT - Universidade Estadual de Campinas  
CLAUDINE HAROCHE - CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales  
DOMINIQUE MAINGUENEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris IV  
EDUARDO ROBERTO JUNQUEIRA GUIMARÃES - Universidade Estadual de Campinas  
ENI PUCCINELLI ORLANDI - Universidade do Vale do Sapucaí  
EVANDRA GRIGOLETTO - Universidade Federal de Pernambuco  
FREDA INDURSKY - Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
JACQUES GUILHAUMOU - CNRS - UMR - MMSH, ENS de Lyon  
JEAN-JACQUES CHARLES COURTINE - University of Auckland  
JOSÉ HORTA NUNES - Universidade Estadual de Campinas  
KLEBER SANTOS DE MENDONÇA - Universidade Federal Fluminense  
LÍDIA SILVA DE FREITAS - Universidade Federal Fluminense  
MARIA ONICE PAYER - Universidade do Vale do Sapucaí  
MIRIAM CABRAL COSER - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
MONICA GRACIELA ZOPPI FONTANA - Universidade Estadual de Campinas  
NÁDIA RÉGIA MAFFI NECKEL - Universidade do Sul de Santa Catarina  
PATRICK CHARAUDEAU - CNRS - Université Paris - Sorbonne - Paris XIII  
PEDRO DE SOUZA - Universidade Federal de Santa Catarina  
ROBERVAL TEIXEIRA E SILVA - University of Macau  
ROSANE DA CONCEIÇÃO PEREIRA - Universidade Salgado de Oliveira - Fundação de Apoio à Escola Técnica  
SILMARA CRISTINA DELA DA SILVA - Universidade Federal Fluminense  
SILVÂNIA SIEBERT - Universidade do Sul de Santa Catarina  
SONIA SUELI BERTI SANTOS - Universidade Cruzeiro do Sul  
SYLVAIN AUROUX - CNRS - Université Sorbonne Nouvelle - Paris III  
TELMA DOMINGUES DA SILVA - Universidade do Vale do Sapucaí  
VANISE GOMES DE MEDEIROS - Universidade Federal Fluminense  
WEDENCLEY ALVES SANTANA - Universidade Federal de Juiz de Fora



### Editor Responsável

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica

### Organizadores da Edição

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica

### Design e Diagramação

Cesar Buscacio

### Revisão

- Lorena Delduca Herédias
- Marcia Glenadel
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica

### Redação e Assinaturas

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS)  
Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, RJ, Brasil (CEP: 20940-040)  
revistapolicromias@mn.ufrj.br | mayconsilvaaguiar@mn.ufrj.br

### Divulgação

Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica

#### Ficha Catalográfica

Policromias – v. 5, n. 2 (maio/2020)-.- Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som, 2019.

Quadrimestral.

ISSN: 2448-2935

1. Linguística. 2. Análise do discurso. I. Título. II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som.

CDD 401.41



## SUMÁRIO

EDITORIAL .....	8
EDITORIAL.....	9
ÉDITORIAL.....	10
ANÁLISE DISCURSIVA DA POSIÇÃO SUJEITO DAS MULHERES NEGRAS MILITANTES REVERBERADA PELO DISCURSO DE SOJOURNER TRUTH.....	11
Cristine Martins dos Santos Nadia Pereira da Silva Gonçalves Azevedo	
A IDEOLOGIA NAS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DE IDENTIDADES SOCIAIS DE MULHERES <i>SEM-TERRA</i> EM NOTÍCIAS E REPORTAGENS DO <i>JORNAL DIÁRIO DO PARÁ/BRASIL</i> .....	36
Valéria Cristian Soares RAMOS DA SILVA	
ANÁLISE DE DISCURSO: POR UMA PRÁXIS DE LIBERTAÇÃO FEMININA A PARTIR DA FILOSOFIA DA LIBERTAÇÃO DE ENRIQUE DUSSEL .....	72
Solange Maria de OLIVEIRA CRUZ Carlos Roberto da SILVEIRA Marcia Aparecida Amador MASCIA	
AÇÕES E PENSAMENTOS DE IMAGENS DA CLASSE TRABALHADORA: DOS [FECHAMENTOS] ÀS ABERTURAS .....	94
Ana Rita VIDICA Luciene de Oliveira DIAS João Lúcio Mariano CRUZ	



A VERBETIZAÇÃO EM REDES SOCIAIS:  
O PROCESSO DISCURSIVO DIFERENTE DA DICIONARIZAÇÃO ..... 118  
Jonathan Ribeiro Farias de MOURA

TOTALITARISMO E A IDEIA DE LIBERDADE EM  
**V DE VINGANÇA**: A FICÇÃO GRÁFICA DE  
ALAN MOORE E DAVID LLOYD ..... 147  
Anderson Pires da SILVA  
Lucas Fazola MIGUEL

A SEMIÓTICA DOS DISCURSOS VERBAL E NÃO VERBAL EM "**A  
VERDADEIRA HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS**", DE JON  
SCIESKA E LANE SMITCH ..... 174  
Edinaldo Flauzino de MATOS

"10 AÇÕES ANTICORRUPÇÃO |  
REWIND": UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE UMA PROPAGANDA DA  
PETROBRAS ..... 225  
Millaine de Souza CARVALHO  
Camila Zurchimitten BARBACHÃ  
Luciana Iost VINHAS

A INDÚSTRIA DA CARNE NO BRASIL: DISCURSOS PUBLICITÁRIOS DA  
SADIA E DA FRIBOI ..... 252  
Manoel Sebastião ALVES FILHO  
Carlos PIOVEZANI

A SEMELHANÇA DAS PALAVRAS CAUSANDO:  
A IRRUPÇÃO DO REAL:  
A ANÁLISE DO DISCURSO ESTUDANDO A PSICOSE ..... 290  
Patrícia Laubino Borba RODEGHER





DISCURSO(S) SOBRE SI: METAFICÇÃO NO VIDEOCLÍPE <i>HANDS CLEAN</i> , DE ALANIS MORISSETTE .....	309
Marcelo de LIMA Luiz Antonio MOUSINHO	
VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E A IDENTIDADE DE ADOLESCENTES PRIVADOS DE LIBERDADE.....	339
Rodrigo Mazer ETTO Valeska Gracioso CARLOS	
A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL PARA MÚLTIPLAS TELAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO SISTEMA MULTIMÍDIA TROPEL .....	360
Reinaldo Toscano SANTOS JÚNIOR José Arnaud da SILVA JÚNIOR Ralmon Sousa PEREIRA Ed Porto BEZERRA	
ENTREVISTA COM BRUCE LABRUCE: O QUE QUER O CINEMA <i>QUEER</i> ? .....	391
<b>ENTREVISTA REALIZADA POR</b> Baga de Bagaceira Souza CAMPOS Hanna Claudia Freitas RODRIGUES	
<b>TRADUÇÃO</b> Baga de Bagaceira Souza CAMPOS Hanna Claudia Freitas RODRIGUES Lucas LAUDANO	






## EDITORIAL

A Revista Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, vinculada ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) e ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – publica estudos nacionais e internacionais referentes à contemporaneidade da teoria do discurso, em áreas do conhecimento em que a linguagem se faz presente, tais como Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais, Ciências Humanas, entre outras.

Policromias tem como Missão e objetivo principal ser um espaço de análise e reflexão sobre estudos críticos, teóricos e práticos, de âmbito simbólico, social e histórico sobre a linguagem verbal e não verbal, em sua relação com aspectos políticos, culturais, sociais, tecnológicos e de ensino. Sua meta é publicar, dentre outros, textos sobre fotos e vídeos, que assinalem qualitativamente questões locais e de cunho internacional sob o escopo proposto.

Busca-se, assim, servir a estudiosos e pesquisadores, no sentido de divulgar pesquisas originais, relevantes e inovadoras para o conhecimento humano, constituindo tanto um espaço de reflexão quanto uma política de memória.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe  
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro  
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som  
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som  
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>  
labedis@mn.ufrj.br






## EDITORIAL

The journal *Policromias* - Journal of Speech, Image and Sound Studies, linked to Laboratory of Speech, Image and Sound Studies (LABEDIS) and National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) - publishes national and international papers about the contemporary use of discourse theory, in areas of knowledge in which language is present, such as Linguistics, Letters and Arts, Social Sciences, Human Sciences, among others.

*Policromias* has as its mission and main objective to be a space for analysis and reflection on critical, theoretical and practical studies, with a symbolic, social and historical scope on verbal and non-verbal language, in relation to political, cultural, social, technological and education. Its goal is to publish, among others, texts about photos and videos, which qualitatively highlight local and international issues under the proposed scope.

It seeks to serve scholars and researchers in the sense of disseminating original, relevant and innovative research for human knowledge, constituting both a space for reflection and a policy of memory.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe  
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro  
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som  
*Policromias* - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som  
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>  
[labedis@mn.ufrj.br](mailto:labedis@mn.ufrj.br)





## ÉDITORIAL

« Policromias » – Journal d'études du Discours, l'Image et le Son, lié au Laboratoire de Recherche du Discours, l'Image et le Son (LABEDIS) et au Musée National de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro (UFRJ) – publiées des études nationales et internationales sur la théorie contemporaine du Discours, dans les domaines de la connaissance que la langue est présente, comme la linguistique, la littérature et des arts, sciences sociales, sciences humaines, entre autres.

« Policromias » a la mission et l'objectif principal d'être un espace d'analyse et de réflexions sur des études critiques, théoriques et pratiques, dans le contexte symbolique, sociale et historique sur le verbal et non verbal, dans sa relation avec des aspects politiques, culturelles, sociales, technologiques et de l'enseignement. Votre but est faire publier, entre autres, les textes sur les photos et vidéos, qui soulignent qualitativement les questions relevant de la naturalité locale et internationale du champ d'application proposé.

Ainsi, l'idée centrale est servir les chercheurs, avec l'intention de diffuser les recherches originales, novatrices et pertinentes à la connaissance humaine, ce qui constitue à la fois un espace de réflexion et une politique de mémoire.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe

Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro


LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som

<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>

[labedis@mn.ufrj.br](mailto:labedis@mn.ufrj.br)





ANÁLISE DISCURSIVA DA POSIÇÃO SUJEITO DAS  
MULHERES NEGRAS MILITANTES REVERBERADA PELO  
DISCURSO DE SOJOURNER TRUTH

A DISCURSIVE ANALYSIS OF THE SUBJECT POSITION  
OF MILITANT BLACK WOMEN REVERBERED BY  
SOJOURNER TRUTH'S SPEECH

Cristine Martins dos Santos<sup>1</sup>

Nadia Pereira da Silva Gonçalves Azevedo<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco. Mestre em Linguística e Ensino pela Universidade Federal da Paraíba.

<sup>2</sup> Professora Adjunto III da Universidade Católica de Pernambuco. Atua na Graduação em Fonoaudiologia e no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Ciências da Linguagem.



## RESUMO

Este trabalho promove uma análise discursiva da posição-sujeito de três mulheres negras atuantes/militantes que viveram em décadas diferentes, mostrando os efeitos de sentidos que são produzidos a partir desta posição-sujeito em suas condições de produção do discurso, bem como, as formações imaginárias e a presença de outros discursos no discurso militante dessas líderes. Assim, à luz da perspectiva teórica e dos procedimentos analíticos da Análise do Discurso de linha francesa, este trabalho mobiliza o conceito de posição-sujeito e de outros conceitos desta teoria, defendidos principalmente por Pêcheux, na Europa, por Orlandi, no Brasil e por demais autores, para analisar um corpus constituído por segmentos discursivos retirados de depoimentos veiculados no ambiente virtual.


## PALAVRAS-CHAVE

Análise do Discurso; posição-sujeito; mulheres militantes; mulheres negras.

## ABSTRACT

The present work promotes a discursive analysis of the subject-position of three active/militants black women, who lived in different decades, to show the effects of meanings that are produced from this position-subject in their conditions of discourse production, as well as, the formations and the presence of other discourses in the militant discourse of these leaders. Thus, in the light of the theoretical perspective and analytical procedures of French Line Discourse Analysis, this work mobilizes the concept of position-





subject and other concepts of this theory, defended mainly by Pêcheux, in Europe, by Orlandi, in the Brazil and other authors, to analyze a corpus consisting of discursive segments taken from statements conveyed in the virtual environment.

## **KEYWORDS**

Discourse Analysis; subject-position; militant women; black women.

## **1. INTRODUÇÃO**

Neste artigo, propomos reflexões teórico-analíticas acerca do discurso de três depoimentos dados por mulheres negras militantes, analisando as marcas presentes em seus discursos, para mostrar os efeitos de sentidos que são produzidos a partir desta posição-sujeito em suas condições de produção do discurso, bem como, as formações imaginárias e a presença de outros discursos no discurso militante dessas líderes.

Dois discursos foram extraídos do site Widdox, pertencentes a uma americana e a uma brasileira, publicada e acessada no dia 5 de setembro de 2016; o terceiro, extraído do site Donna Gente, publicado no dia 09 de fevereiro de 2018 e acessado no dia 02 de fevereiro de 2019, pertencente a uma brasileira. Nos depoimentos, é possível verificar a posição dessas mulheres por meio de seus discursos e pela forma como essas enunciações são cristalizadas. Os depoimentos serão analisados à luz da perspectiva teórica e analítica da Análise do Discurso de linha francesa.

Os depoimentos foram selecionados em virtude de constatação de que, há muito, as mulheres lutam por liberdade e por igualdade com discursos




empoderados e intensos. A busca das mulheres pela igualdade de direitos é pautada ao longo de muitos anos, e muitas mulheres corajosas e poderosas dedicaram e vem dedicando boa parte de suas vidas para mudar a história. Partiremos das depoentes que foram silenciadas pela própria história durante anos, especialmente porque ela era escrita sob a ótica masculina. Hoje, essas mulheres saem de um confinamento de séculos com discursos empoderados. Elas se opuseram às restrições de suas épocas e abriram espaço para a voz ativa na sociedade no que diz respeito à educação, a mercado de trabalho, à ciência, à política etc. No entanto, sabemos que ainda há um longo caminho a percorrer para que a tão sonhada igualdade de direitos entre homens e mulheres seja de fato alcançada.

Visamos identificar a memória discursiva, a formação discursiva (FD), com ênfase na posição-sujeito. Nesse imbricamento discursivo, o analista tem como finalidade compreender o processo de produção de sentidos, instalado por uma materialidade discursiva, caracterizado pelo processo de identificação que “o sujeito se inscreve em uma FD para que suas palavras tenham sentido” (ORLANDI, 2015, p. 22).

Ao observarmos as marcas linguístico-discursivas, é preciso dizer que se trata de palavras ou frases-de-base, determinando a especificidade textual (AZEVEDO, 2006). Diante da eleição desses indícios, vestígios, pistas, nota-se “como a repetição/e ou suas rupturas fazem discurso e, por esse viés, de que modo os sujeitos se constituem e se significam” (INDURSKY, 2011, p. 4). Nesse sentido, passando a contemplar o movimento de interpretação, de compreendê-lo, que caracteriza a posição do analista, numa posição que entremeia a descrição e a interpretação, podendo tornar visíveis às relações entre diferentes sentidos que são constituídos.







Assim sendo, como marcado anteriormente, a AD, neste artigo, será utilizada como teoria e procedimento de análise, pois visa a compreender como um objeto simbólico produz sentidos. Em decorrência disso, “o trabalho de análise é iniciado pela configuração do *corpus*, delineando-se seus limites, fazendo recortes, retornando-se conceitos e noções que demandam um ir-e- vir constante entre teoria, consulta ao *corpus* e análise. Esse procedimento dá-se ao longo de todo o trabalho” (ORLANDI, 2013, p. 66).

## **2. SOBRE MEMÓRIA DISCURSIVA, A FORMAÇÃO DISCURSIVA (FD) E A POSIÇÃO-SUJEITO**

Segundo Pêcheux, o discurso (1993, p. 82): “é o efeito de sentidos entre locutores”, pois o que é encontrado no discurso é um complexo processo de constituição de sujeitos e de produção de sentidos oriundos da tensão entre constituição e formulação. O autor ainda salienta que o discurso é estrutura e acontecimento. Fernandes (2008) atesta que os discursos têm a sua legitimidade assegurada no já-dito, na memória, eles não são fixos, mas se transformam e assumem outros valores, de acordo com a época, o lugar e a ideologia vigente. Assim, Pêcheux propõe que o discursivo seja entendido como uma das formas da materialidade das ideologias. Nesse ponto, compreende o sujeito como sendo atravessado tanto pela ideologia quanto pelo inconsciente, logo seu sujeito não é *uno* ou do *cogito*, mas é considerado um sujeito *descentrado*, *cindido*, *clivado*. Posto isto, “o discurso é um fenômeno intermediário entre a língua (geral) e a fala (individual), nasce em outros discursos, isto é, a partir de formações discursivas que, por sua vez, integram uma ou mais formações ideológicas” (ORLANDI, 2011, p. 157-8).



Nesse encadeamento, analisaremos sob a vertente brasileira da AD, Eni Orlandi (2011) e outros pesquisadores, que a definem como “teoria crítica que trata da determinação histórica dos processos de significação” (ORLANDI, 2011, p.12). Partindo da constituição simbólica do homem, da busca (inevitável) de sentidos situando as práticas de linguagem no eixo tempo-espço.

Dentro desta perspectiva, entendemos, por sua vez, os sentidos “não estão nas palavras, que mudam de sentido segundo as posições sociais daqueles que a empregam”, daí, “o sujeito ao produzir sentidos diz mais sobre si do que sobre aquilo que ele diz” (SOARES, 2017, p. 35), sendo o discurso determinado pela posição-sujeito, dada em uma posição ideológica e sócio-histórica também (ORLANDI, 2013, p. 43), pois segundo Althusser (1985, p. 99), “o lugar desse sujeito já foi dado, ele já se inscreveu, há, portanto, uma predeterminação ideológica”. Na AD, de acordo com Maliska (2017, p.50), “toda a problemática do sentido, ou melhor, de seus efeitos e defeitos, se dá através de uma premissa que a linguagem não é um código a ser decifrado pelo receptor que a receberia cifrada pelo emissor” (MALISKA, 2017, p. 50).

Para Orlandi (2005), a AD vai constituir-se como um lugar teórico propício ao estudo a partir de três grandes áreas do conhecimento: a Linguística, a Psicanálise e o Marxismo, pois somente assim é possível contemplar a significação do discurso. A autora, ainda, salienta que a

### Análise de Discurso

Concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o



deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. (ORLANDI, 2005, p. 15)

Dessa forma, o entendimento de discurso está na noção de um objeto teórico constituído por sentidos produzidos historicamente nas práticas sociais, pois ele (o discurso) configura o lugar onde se pode observar a relação entre língua e ideologia. Sendo assim, o discurso funciona como um lugar de mediação, pois é nele que os sentidos são produzidos.

Segundo Orlandi (2005, p. 21), “o discurso é efeito de sentidos entre locutores”, em que constantemente a posição-sujeito é redefinida, nas práticas sociais, pelas condições de produção<sup>3</sup> do discurso. Em razão disso, entendemos que o sujeito não se desvincula da ideologia, pois ele é um sujeito socializado, ou seja, ele discursiviza de acordo com suas marcas do social, do ideológico e do histórico, em que ora é assujeitado pela ideologia que o domina, ora pelo seu próprio inconsciente.

Nesse encadeamento, compreendemos que “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 167). Isso nos aponta que, não existe um discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia, uma vez que o sujeito sempre se inscreve em uma ideologia, marcando suas posições no discurso. Orlandi (2005) nos explicita que o sujeito só tem acesso a parte do que diz, sendo atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo do imaginário. Ele é sujeito à língua e à história, pois é afetado por elas quando produz sentidos, e ele necessita disso, pois se não produz sentidos, não se constitui como sujeito.

---

<sup>3</sup> Hoff (2001, p. 88) aponta que: “Conforme Pêcheux (1969), as condições de produção são as circunstâncias em que o discurso é realizado, o contexto, as formações sociais, históricas e ideológicas em que um enunciado é produzido”.



Nessa perspectiva, a autora nos apresenta a ideia de “posição” que um sujeito discursivo tem frente a outros, pois é o lugar que o sujeito ocupa que o coloca como sujeito de sua fala. “É a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz” (ORLANDI, 2005, p. 49). Ou seja:

O modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui. Da mesma maneira, a língua também não é transparente nem o mundo diretamente apreensível quando se trata da significação pois o vivido dos sujeitos é informado, constituído pela estrutura da ideologia. (PÊCHEUX, 1975 apud ORLANDI, 2005, p. 49)

A partir deste ponto de vista, podemos constatar que os sujeitos são intercambiáveis, visto que quando nos colocamos em uma determinada posição, em determinada situação, há um sentido relativo à formação discursiva em que nos inscrevemos, ou seja, “não é uma forma de subjetividade, mas um ‘lugar’ que ocupa para ser sujeito do que diz” (ORLANDI, 2005, p. 49). Por conseguinte, podemos dizer que um mesmo indivíduo se assume como diferentes sujeitos em diferentes formações discursivas. Por exemplo, quando uma mulher questiona seu filho sobre o horário de chegada em casa, o sentido do enunciado é construído a partir da posição de mãe assumida. Desse modo, “podemos até dizer que não é a mãe falando, é a sua posição. Ela aí está sendo dita. E isso significa. Isso lhe dá a identidade. Identidade relativa a outras: por exemplo, na posição de professora, de atriz etc.” (ORLANDI, 2005, p. 49)

Compreendemos assim, que todos os enunciados fazem parte do discurso, um sujeito pode ter uma posição social em cada momento, por exemplo,



podemos ser professora, filha, mulher negra militante, estudante etc., de acordo com a situação em que estamos inseridos. Segundo Courtine (1999),

[...] são posições de sujeito que regulam o próprio ato da enunciação: o interdiscurso, sabe-se, fornece, sob a forma de citação, recitação ou preconstituído, os objetos do discurso em que a enunciação se sustenta ao mesmo tempo que organiza a identificação enunciativa (através do regramento das marcas pessoais, dos tempos, dos aspectos, das modalidades...) constitutiva da produção da formulação por um sujeito enunciador. (COURTINE, 1999, p. 20, grifos do autor)

Segundo a Análise do Discurso, o sujeito não é fonte do sentido, mas ele se forma a partir de uma rede de memória <sup>4</sup>acionada pelas formações discursivas que representam no seu discurso diferentes posições-sujeito, ou seja, a formação discursiva, como lugar de interpelação ideológica do sujeito, configurando uma matriz de sentido.

Para tanto, Pêcheux e Fuchs afirmam que

É impossível identificar ideologia e discurso [...], mas que se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence, assim pensamos, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas [...] comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito [...] a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 166)

---

<sup>4</sup> Nesse caso, podemos falar em memória discursiva, que segundo Orlandi (2005, p. 31), é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”.



À vista disso, o discurso da ideologia se revela através de sua materialidade ideológica, que, por sua vez, se materializa nas formações discursivas (FDs), em que, segundo Pêcheux (1997), o sujeito do discurso se inscreve por meio da forma-sujeito de acordo com as posições e as condições de produção dadas. Desse modo, o interdiscurso aparece como o puro ‘já-dito’ do intra-discurso, no qual ele se articula por ‘co-referência’” (PÊCHEUX, 1997, p. 167).

Sendo assim, podemos concluir segundo Pêcheux (1997) que o lugar do sujeito não é vazio, mas preenchido pela forma-sujeito de uma determinada FD, pois é pela forma-sujeito que um indivíduo se inscreve em uma determinada formação discursiva, identificando-se e constituindo-se como sujeito. Por esse ângulo, compreendemos que a formação discursiva é aquilo que, numa dada formação ideológica, determina o que pode e deve ser dito. Destarte, as palavras recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas, pois “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX, 1997, p. 161, grifos do autor), ou seja, o funcionamento da ideologia com a interpelação dos indivíduos em sujeitos ocorre por meio das formações ideológicas, fornecendo a cada sujeito a sua realidade enquanto sistema de evidências e de significações que são percebidas, aceitas e experimentadas.

Convém destacar, ainda, segundo Orlandi (2003; 2007) as condições de produção compreendem fundamentalmente o sujeito e a situação. Além disso, Orlandi (2005; 2006) aponta que, na maioria das vezes, os diferentes sentidos encontrados em diferentes enunciados remetem às memórias e às circunstâncias externas, mostrando que o sentido não está apenas nas palavras e no texto propriamente dito, mas na tensão das relações de



forças, pois os dizeres não são, apenas, mensagens a serem decodificadas. É perceptível que a memória faz parte da produção do discurso, pois a maneira como a memória ‘aciona’, faz valer as condições de produção, tornando-se fundamental. Assim, podemos verificar que é nesse ponto que o sentido não existe em si, sendo parte constitutiva das condições históricas de produção, pois é determinado pelas posições ideológicas em que as palavras são produzidas e de que as palavras mudam de sentido de acordo com as posições dos sujeitos que as empregam inscritos numa formação discursiva. Chegamos assim ao fato que não há um discurso original, pois todo discurso faz parte de um processo: é determinado por dizeres prévios e aponta para dizeres não-ditos. É nessa diretriz que este artigo assume o conceito de memória discursiva defendido por Pêcheux, ao afirmar que

a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Partimos do pressuposto, que, para Pêcheux (1969; 1995; 1997), todo discurso se constitui a partir de uma memória e do esquecimento do outro. Isso posto, para o autor, os sentidos vão se construindo no embate com outros sentidos. Assim, quando não conseguimos recuperar a memória que sustenta aquele sentido, temos o *nonsense*, pois ainda que o falante não tome consciência desse movimento discursivo, ele flui naturalmente.

Dessa forma, a memória é o saber discursivo, o já-dito, os sentidos a que já não temos mais acesso, que foram constituídos ao longo de uma história e que estão em nós, sem pedir licença. A memória, compreendida



por Orlandi (2001) em relação ao discurso, é tratada como interdiscurso. Pêcheux (1993) também compreende a memória discursiva enfatizada, nesse ponto, como interdiscurso. Dito de outro modo é um saber que possibilita que nossas palavras façam sentido e corresponde a algo falado anteriormente, em outro lugar, a algo “já dito”, entretanto, ainda continua alinhavando os nossos discursos. Em razão disso, a memória e, conseqüentemente, o interdiscurso, são responsáveis diretos pela constituição do sentido, como também atenta Orlandi (2001, p. 33): “a constituição determina a formulação, levando-se em consideração que só se pode dizer (formular), colocando-se na perspectiva do dizível (memória, interdiscurso)”.

A memória é descrita, segundo Pêcheux (1990; 1999), como tudo que pode deixar marcas dos tempos disjuntados que nós vivemos e que nos permite a todo o momento, fazer surgir e reunir as temporalidades passadas, presentes e que estão por vir. Logo, é cabível reforçar que a memória de que se ocupa a Análise do Discurso de linha francesa, não é de natureza cognitiva nem psicologizante. A memória, neste domínio do saber, é sempre social.

### **3. GESTOS TEÓRICO-ANALÍTICO NOS DISCURSOS DAS MULHERES NEGRAS MILITANTES**

É através do uso da língua, aliado a outros aspectos do contexto social em que vive e atua, que o homem/mulher se constitui como sujeito que estabelece vínculos sociais com outros sujeitos e com outras culturas, construindo dessa forma, a sua história.

O primeiro depoimento, datado de 1851, e que tomaremos como discurso fundante, para esta análise, pertence à Sojourner Truth, nascida escrava em Nova York e, depois de livre, se tornou pregadora pentecostal, ativista





aboliconista e defensora dos direitos das mulheres em uma época em que mulheres em geral eram proibidas de falar em público. Ela proferiu seu famoso discurso “*Ain’t a I woman?*” (E não sou uma mulher?) na Convenção dos Direitos das Mulheres, onde já apontava para as diferenças entre as mulheres e para a difícil questão sobre o que é ser uma mulher. A fala foi feita em resposta a um dos palestrantes do sexo masculino que estava na platéia. A partir dele, discorreremos sobre alguns pontos importantes.

[...] Sou uma mulher de direitos. Tenho tantos músculos quanto qualquer homem, e posso trabalhar tanto quanto qualquer homem. Tenho arado e ceifado e cortado e aparado, e pode algum homem fazer mais do que isso? Tenho ouvido falar muito sobre igualdade dos sexos. Posso carregar tanto quanto qualquer homem, e posso comer tanto quanto também, se conseguir o que comer. Sou tão forte quanto qualquer homem. ( ) Os pobres homens parecem estar em total confusão e não sabem o que fazer. Porque, crianças, se têm direitos das mulheres, deem-nos a elas e irão se sentir melhor. Vocês terão seus próprios direitos e eles não serão um grande problema [...]. 5

Seria possível identificarmos nos discursos das mulheres negras militantes atuais marcas de discursos das mulheres negras militantes precursoras? São muitas as marcas discursivas encontradas nos discursos atuais que podem ser identificados nos discursos precursores. O mundo das representações traz em seu bojo a questão de gênero bem definida, com noções de masculinidade e feminilidade que codificam um sistema particular de valores sócio-históricos e culturais, que, por sua vez, através de formas simbólicas e condutas, moldam as distinções, estabelecendo noções hierárquicas entre mulheres e homens. Nesse sentido, o interdiscurso

---

<sup>5</sup> Os discursos empoderados de mulheres que mudaram a história. Disponível em: <https://widoox.com.br/oratoria/discursos-influente-mulheres>. Acesso em 20 de junho de 2017.



é tratado como a memória do dizer, aquilo que fala antes, em outro lugar, de modo independente e diferentemente (PÊCHEUX, 1969, 1975), uma vez que todo discurso se constitui a partir de uma memória e do esquecimento de outro (PÊCHEUX, 1984, 2010).

Diante das questões materializadas, é possível promover uma articulação com o discurso “E não sou uma mulher?” de *Sojourner Truth*, que ao ser analisado, descreve minuciosamente a temática da militância da mulher negra, em paralelo com os discursos atuais. Com isso, verificamos fortemente efeitos de sentido que apontam que ela assume a posição sujeito daquela que é militante, negra e escrava, bem como da não fragilidade deste sujeito

E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? <sup>6</sup>

Truth, uma abolicionista e ex-escravizada, fez um dos discursos mais memoráveis da história sobre a intersecção entre o sufrágio feminino e os direitos dos negros. Falando à Convenção das Mulheres de Ohio, a ativista usou sua identidade para apontar as maneiras pelas quais ambos os movimentos estavam falhando com as mulheres negras. Repetidas vezes, de acordo com transcrições históricas, ela perguntou: “*Eu não sou uma mulher?*”. Sendo assim, percebemos que, na verdade, o discurso é/será determinado pela

---

<sup>6</sup> Os discursos empoderados de mulheres que mudaram a história. Disponível em: <https://widoox.com.br/oratoria/discursos-influentes-mulheres>. Acesso em 20 de junho de 2017.

posição-sujeito, dada em uma posição ideológica e sócio-histórica também (ORLANDI, 2013, p. 43), porque, de acordo com Althusser (1985, p.99), “o lugar desse sujeito já foi dado, ele já se inscreveu. Há, portanto, uma predeterminação ideológica”, conseqüentemente, na prática social, levando tal mulher a não se ver/sentir-se diferenciada do homem, quer dizer, aquela que ocupa uma posição inferior ao sexo oposto, com direitos diferenciados, como é visto no trecho do discurso de Sojourner Truth

[...] Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso. Entretanto, o homem branco, aquele “senhor”, “dono” da escrava negra é um ser sempre superior?<sup>7</sup>

Nesse contexto, tal homem aparece, diga-se de passagem, como aquele sujeito que está totalmente certo quanto ao seu lugar de fala e seu poderio em relação à mulher, tratando-se, portanto, de resquícios de puro racismo e sexismo vigente na sociedade. Já a mulher é constituída, no discurso, como aquela que seria a única responsável pela sua vida e por seus atos, procurando ao expor as suas forças e fraquezas, marcar o seu lugar e diferenciá-la do homem. Logo, que os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas, mas efeitos de sentido que são produzidos em condições determinadas, que “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” (ORLANDI, 2013, p. 30-1). Além disso, é por meio do funcionamento discursivo nas formações imaginárias dos sujeitos em

---

<sup>7</sup> Os discursos empoderados de mulheres que mudaram a história. Disponível em: <https://widoox.com.br/oratoria/discursos-influentes-mulheres>. Acesso em 20 de junho de 2017.



suas condições de produção que se percebe a constituição dos sentidos. Esses, por sua vez, conforme Ferreira (2015), instauram-se nas grandes formações sócio-históricas que determinam as formações ideológicas (FI) em que os discursos são inscritos. Nesse vigamento, a FI é entendida como um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas relacionam-se mais ou menos às posições de classe em confronto umas com as outras. Comporta, necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas (FD) interligadas (CAZARIN, 2001, p.137).

Nesse sentido, isso é possível, tendo em vista que os discursos, de acordo com Pêcheux ([1975] 1993), estão imbricados com as formações ideológicas (FI) e as formações discursivas (FD), associadas, sempre, a uma memória social, ou seja, toda formulação possui, em seu “domínio associado” outras formulações que ela repete, refuta, transforma, nega, enfim, em relação às quais se produzem certos efeitos de memória específicos. Portanto, observamos, a partir dos enunciados em destaque, a perpetuação discursiva, histórica e social do estereótipo de mulher negra militante, contido em inúmeras narrativas. Nesse caso, em sua posição-sujeito, a mulher negra considera-se como “aquela” que tem os mesmos direitos que o homem e é responsável pela sua luta e história.

No recorte abaixo, que representa a fala da atriz global Erika Januza, mulher, negra, brasileira, ocorrem marcações presentes a acionadas na fala dessa artista quando questionada sobre sua identidade.

Acho que é bem diferente de quando eu era criança. Há uma conscientização maior como um todo. Representatividade, por exemplo. Meninas negras, no meu tempo, tinham o cabelo alisado. Era uma forma de fugir de agressões, de xingamentos na escola.



Quando eu cheguei à idade de poder alisar o cabelo, foi a primeira coisa que eu fiz. Ainda pequena. Era uma forma de ter a vida um pouco mais fácil. Hoje, vejo tanta criançinha de cabelo black, amando o cabelo como é. Isso vem da minha geração, que foi crescendo de forma mais consciente e está criando os seus filhos também mais conscientes. É algo que eu não tive. Não tenho a lembrança de discutir sobre racismo e preconceito na minha casa. A gente era negro e só, não tinha discussão sobre isso. Então, muita coisa do que eu passava na escola, não chegava em casa e falava.<sup>8</sup>

Além dessas, outras identificações foram acionadas por ela durante sua fala, é possível observar a raça, o gênero e a noção de território como marcadores importantes para delimitação, naquele momento, de sua compreensão identitária.

Observemos que, conseqüentemente, “o que vem pela história, vem pela memória, pelas filiações de sentidos constituídos em outros dizeres, em muitas outras vozes, no jogo da língua que vai se historicizando aqui e ali” (ORLANDI, 2001, p. 32).

Sabidamente, a sociedade ainda é extremamente colonialista, acarretando, com isso, num distanciamento entre o negro e o branco. De acordo com Maria Luiza Tucci Carneiro, era possível notar que:

O “mundo da senzala” sempre esteve muito distante do “mundo da casa grande”. Para alcançar pequenas regalias, fosse como escravo ou como homem livre, os descendentes de negros precisavam ocultar ou disfarçar seus traços de africanidade, já que o homem branco era apresentado como padrão de beleza e de moral (CARNEIRO, 2003, p.15).

---

<sup>8</sup> Erika Januza: “O papel de uma juíza negra na novela é um presente para mim e para todo o Brasil”. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/gente/noticia/2018/02/erika-januza-o-papel-de-uma-juiza-negra-na-novela-e-um-presente-para-mim-e-para-todo-o-brasil-cjqux2gouo0puoqcnw9phkdo4.html>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2019.



Lutamos de forma individual e coletiva, expressas nos movimentos negros atuantes no campo cultural, na construção de coletivos e em grupos de estudos preocupados com a questão racial.

Esse colonialismo reafirma o branco como padrão normativo, perpetuando e naturalizando seus privilégios sem questionar as origens históricas ligadas à colonialidade, as quais são reelaboradas na dinâmica das relações sociais. Por isso, devemos reposicionar o nosso olhar de modo a abranger a branquitude no exame das relações de raça, e só assim compreendermos o branco, não como mero objeto passivo dentro de uma estrutura social racista, mas como sujeito agente, ou seja, como protagonista do racismo, que, intencionalmente ou não, perpetua a discriminação no exercício dos papéis e privilégios com os quais foi socializado. Além disso, a mulher negra, não é tida como capaz, nem merecedora, pois é vista com um ser de intelecto inferior, por ser negra e por ser mulher, posta em total discriminação, conforme o trecho da Carlota Pereira de Queiroz, nascida em uma sociedade moldada pelo preconceito. Entretanto, ela conseguiu superar os obstáculos e se eleger a primeira mulher negra a ocupar a Câmara dos Deputados no Brasil. Na data de sua eleição, Carlota apresentou aos membros da Casa um discurso importante onde ela falou sobre os dois tipos de discriminação que enfrentou.

Em seu discurso, Carlota reporta que

Além de representante feminina, única nessa Assembléia, sou, como todos os que aqui se encontram, uma brasileira integrada nos destinos do seu país e identificada para sempre com os seus problemas. ( ) Quem observa a evolução da mulher na vida não deixará por certo de compreender esta conquista, resultante da grande evolução industrial que se operou no mundo e que já repercutiu no nosso país. ( ) O lugar



que ocupo neste momento nada mais significa, portanto, do que o fruto dessa evolução.<sup>9</sup>

Além disso, a mulher negra militante tem que reiterar sempre que tem as mesmas oportunidades e capacidade que os homens brancos e negros e até mesmo que as mulheres brancas, ou seja, que ela é tão merecedora de ocupar um determinado cargo, quanto qualquer outro ser humano, e que esta não é uma posição reservada apenas para os brancos. Em face do alheamento da sociedade ainda colonialista e do desprezo social, a mulher negra subjuga-se nas sequências discursivas analisadas, como uma mulher capaz de desempenhar o papel que ela desejar. Nesse enquadramento, também, como constitutivo do discurso, tem-se o interdiscurso, que dentro da FD, aparece como “o conjunto das formações discursivas que trabalha com o repetível, com a ressignificação do sujeito sobre o já dito”. (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 27). Então, parte-se sempre de outros dizeres que são ressignificados em nossos discursos, uma vez que os sujeitos que estão dentro de uma FD conferem inconscientemente ao interdiscurso.

Com efeitos de sentido, diante dos trechos destacados em análise, constatamos que o *status* da mulher negra militante em uma sociedade ainda colonial é ainda de total discriminação, segundo trecho analisado de Erika Januza, ao referir sobre a abordagem de questões raciais na mídia, pois para a atriz, essa abertura proporcionará uma representatividade, remetendo ao processo de identificação do sujeito quanto aos discursos semelhantes e a

---

<sup>9</sup> Os discursos empoderados de mulheres que mudaram a história. Disponível em: <<https://widoox.com.br/oratoria/discursos-influentes-mulheres/>>. Acesso em 20 de junho de 2017.



própria figura da mulher negra. Memoravelmente, nas diversas situações cotidianas de uma FD, discursos são encadeados, articulados e formulados.

Com isso, o interdiscurso trata de propagar nas práticas discursivas, o puro “já dito”, isto é, perpetua esse “olhar racista” sobre colocar o outro em uma posição subalterna pela cor de sua pele e pelo seu gênero, desqualificando a figura da mulher negra através de um discurso colonialista. E, por isso, a necessidade de analisarmos como essas mulheres atuais incorporam os seus discursos e como aquele velho discurso fundador de Truth, que teria sido também discriminada pela sua raça e gênero tem sido revisitado nos discursos atuais. Entretanto, refletimos sempre sobre onde fica o poder de escolha? De decidirem ou não pelo que é bom para elas? O que realmente ocorre é que na grande maioria das vezes, as mulheres negras têm sido silenciadas por um sistema racista, sexista e opressor. Logo, percebemos o quanto esses discursos são perpetuados, via memória discursiva e disseminados, através de práticas interdiscursivas e, com efeito, interiorizado tanto pela sociedade como pela figura feminina a ponto de, mesmo sem ter sua vida subtraída pelo sistema opressor, em certas ocasiões, ela mesma, subtrai de si, não tanto pela culpa, mas pela forte historicidade que a circunda e pelo medo de não ser aceita pela sociedade à qual pertence.

Além disso, entendemos que o papel da mulher negra e militante foi/é muitas vezes silenciado, censurado. No entanto, sabemos que as palavras surgem do silêncio e esse é necessário entre elas, onde apreender sua opacidade e seu trabalho no processo de significação traz a responsabilidade de colar-se entre o dizível e o indizível, entre o dito e o não-dito (ORLANDI, 2007). A partir dos discursos postos em análise, percebe-se, ainda, um silenciamento vigente para as negras militantes, quer dizer, não é o silêncio,





mas “o pôr em silêncio”, segundo reporta o trecho do discurso “E não sou uma mulher?” de *Sojourner Truth [...] Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem [...]*.<sup>10</sup>

Esse movimento mostra o funcionamento do interdiscurso, lugar dos modos de construção da produção de sentidos, pré-requisitos indisponíveis, para pensar os processos discursivos e a materialidade da linguagem na construção da realidade. Assim, de acordo com o papel da mulher negra militante, podemos inferir que, em sua situação, o silêncio entre os efeitos de significação revela: (A) o não querer falar de si, por autoproteção, medo ou enfrentamento; (B) não querer falar do outro para não expor a pessoa tida como racista, (C) negação de um fato e, nesse caso, “o dizer outro”, (D) construção do enunciado, onde o silêncio corresponde a um apoio e (E) opressão advinda da intimidação social.

Como resultado, observamos, a partir do que é dito pelas mulheres negras militantes, uma consciência e relação de valorização, pistas de um discurso onde “algo significa antes e em outro lugar” (ORLANDI, 2007, p.79, grifos nossos), que torna possível todo dizer que retorna através da memória discursiva, histórica e social, sob a forma do interdiscurso, que materializa o pré-construído que se identifica e é atravessado em determinada FD permeada pela militância negra.

Consideramos também que as formações discursivas se encontram identificadas com o discurso apontado, neste artigo, como fundador “*Eu não sou uma mulher?*”, identificado à militância negra feminina e que sofrem perseguições por suas condições sociais, de gênero e raça. É desse

---

<sup>10</sup> Os discursos empoderados de mulheres que mudaram a história. Disponível em: <<https://widoox.com.br/oratoria/discursos-influentes-mulheres/>>. Acesso em 20 de junho de 2017.



modo que as mulheres negras militantes identificadas com este discurso fundador defendiam que as mulheres negras deveriam lutar pelos seus ideais mantendo a certeza de que elas eram tão capazes de exercer qualquer função quanto qualquer homem. “O sujeito fala a partir de uma posição, de um lugar social. Nessa guisa, o sujeito está sempre interpretando e, ao interpretar, produz sentidos, identificado à formação discursiva a partir da posição-sujeito que enuncia” (SILVA, 2019, p.141). É assim que a Análise do Discurso pecheutiana considera o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela relação estabelecida da língua com os sujeitos que a falam e as situações em que produz o dizer, como compreende Magalhães (2011).

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Segundo aponta Orlandi (2013), é por meio do discurso, lugar de enfrentamento teórico, que sujeitos e sentidos se constituem. Desse modo, podemos compreender que o sujeito mulher negra militante, interpelado pela ideologia e afetado pelo inconsciente, assume uma posição, um lugar do qual produz enunciados, sendo irremediavelmente afetado por dizeres anteriores. Assim, podemos perceber que no discurso dos três sujeitos analisados há o “outro” interno presente na memória discursiva, como defende Pêcheux (1997), ao afirmar que nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior. Nesse item, os efeitos de sentidos produzidos no discurso dos sujeitos mostraram como o que é dito noutro lugar é ressignificado.

Nesse viés, este trabalho mostrou como se dá as relações das mulheres negras militantes ao disputar o poder nesse espaço de liderança na sociedade ou de vivência igualitária questionado por essas mulheres e como cada



posição-sujeito significa ao reatualizar o já-dito, cristalizado na memória discursiva destas mulheres negras militantes.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Freud e Lacan, Marx e Freud: introdução crítica-histórica.** Tradução e notas de Walter José Evangelista. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer.** Tradução de Cláudia R. Castellanos Pfeiffer *et al.* Campinas: Unicamp, 1998.

AZEVEDO, N. P. S. G. **A gagueira sob a perspectiva linguístico-discursiva: um olhar sobre a terapia.** Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

CARNEIRO, L.T. M. **O racismo na História do Brasil.** 8. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CAZARIN, E. A. Interlocução discursiva: a afirmação funcionando como negação. In: ERNST-PEREIRA, A.; FUNCK, S. B. (Orgs.). **A leitura e a escrita como práticas discursivas.** Pelotas: Educat, 2001.

COURTINE, J. J. O chapéu de Clémentis. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. (Orgs.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

FERNANDES, C. A. **Análise do discurso: reflexões introdutórias.** Goiânia: Trilhas Urbanas, 2008.

FERREIRA, E da S. **O discurso de Médici e seus jogos: questões sobre o silenciamento e a representação do outro.** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.



INDURSKY, F. Discurso, língua e ensino: especificidades e interfaces. In: TFOUNI, L. et al. (Orgs.). **A análise do Discurso e as suas interfaces**. São Carlos, SP: Pedro e João, 2011.

MAGALHÃES, B. **Contradição social e representação do feminino**. Maceió: EDUFAL, 2011.

MALISKA, M. E. A voz: um corpo que não engana. In: FLORES, G. G. B. et al. (Orgs.). **Análise do discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2017.

ORLANDI, E. **Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. Campinas: Pontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. Campinas: Pontes, 2013.

\_\_\_\_\_. Análise de discurso. In: LAGAZZI, S.; ORLANDI, E. P. (Orgs.). **Discurso e textualidade**. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69) (1969). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 1993. p. 61-161.

\_\_\_\_\_. FUCHS, C.A. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HACK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 1993.





\_\_\_\_\_. **Papel da Memória.** In: ACHARD, P. *et al.* **Papel da Memória.** Campinas: Pontes, 2010, p. 49-57.

\_\_\_\_\_. **O discurso:** estrutura ou acontecimento? Tradução de Eni Orlandi. 7. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

SILVA, D. S. “**Nasceste da divisão e ela te divide mais**”: análise do discurso religioso de membros de ramificações da Assembléia de Deus no Brasil e em Portugal. 2019. 141 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2019.

SILVA, M. N. da. **A mulher negra:** o preço de uma trajetória de sucesso. 1999. 148 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

SOARES, A. F. Sem corpo, sem língua, num entrelugar: sobre os sujeitos transexuais na mídia. In: FLORES, G. G. B. *et al.* (Org.). **Análise do discurso em rede:** cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2017





A IDEOLOGIA NAS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DE  
IDENTIDADES SOCIAIS DE MULHERES  
***SEM-TERRA*** EM NOTÍCIAS E REPORTAGENS DO  
JORNAL DIÁRIO DO PARÁ/BRASIL

THE IDEOLOGY IN THE DISCURSIVE  
REPRESENTATIONS OF SOCIAL IDENTITIES OF  
*LANDLESS* WOMEN IN NEWS AND REPORTS OF  
THE DAILY JOURNAL OF PARÁ/BRAZIL

Valéria Crístian Soares Ramos da Silva\*

---

\* Professora Assistente da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Doutora em Ciências da Linguagem/Linguística pela Universidade do Porto/Portugal. E-mail: caeteh@gmail.com



## RESUMO

Este artigo consiste na análise das representações discursivas de identidades sociais de mulheres sem-terra no jornal *Diário do Pará*, e destaca como os gêneros notícia e reportagem transportam ideologias, no que podem contribuir para a construção dessas identidades. O referencial teórico é composto por Thompson e diferentes autores da Análise do Discurso, a exemplo de Maingueneau, Charaudeau de autores dos Estudos Sociais e Culturais. A metodologia consistiu em uma pesquisa qualitativa e documental. Analisamos como as representações discursivas nos gêneros notícia e reportagem podem reproduzir e disseminar ideologias por meio do discurso da mídia e, ainda, a par de outros fatores, evocar estereótipos ou desconstruir conceitos acerca das mulheres sem-terra, de modo que, podem proporcionar transformações identitárias desses atores sociais no decorrer do tempo.

## PALAVRAS-CHAVE

Identidade. Discurso. Mídia. Ideologia.

## ABSTRACT

This article consists of an analysis on the discursive representations of social identities of landless women on *Jornal Diário do Pará*, and highlights how the news and report genres transport ideologies, in what they can contribute on the construction of these identities. The theoretic reference is composed by Thompson (2011), by different authors of the Discourse Analysis, as examples Maingueneau (2008, 2016), Charaudeau (2013), and



by authors of Social and Cultural Studies. The methodology consisted of a qualitative and documented research. We analyzed how the discursive representations on the news and report genres can produce and disseminate ideologies through the media discourse, and yet, alongside other factors, evoke stereotypes or deconstruct concepts about the landless women, in a way that, they may allow identity transformations of these social actors throughout the time.

## KEYWORDS

Identity. Discourse. Media. Ideology.

## INTRODUÇÃO


Este trabalho consiste na análise das representações discursivas de identidades sociais de mulheres sem-terra em textos da mídia, especificamente, em notícias e reportagens do jornal *Diário do Pará*, esclarecendo como esses gêneros podem reproduzir e disseminar ideologias por meio do discurso midiático.

Os discursos analisados fazem parte de notícias e reportagens referentes às mulheres sem-terra veiculadas no jornal *Diário do Pará* entre os anos de 1996 a 2013. No entanto, apenas a questão da ideologia nesses gêneros foi posta em discussão neste artigo, o qual constitui um recorte de uma pesquisa mais ampla sobre Discurso, Mídia e Identidade que leva em consideração diferentes fatores sociopolíticos, econômicos, ideológicos e linguísticos para a construção de identidades sociais.

---

<sup>1</sup> A sigla utilizada no texto para referir-se ao jornal *Diário do Pará* será DP.





O “conceito” de identidade foi discutido à luz de diferentes concepções de teóricos dos Estudos Culturais e Sociais, com destaque para a “ideia de identidade” em Zygmunt Bauman (2005); e de como o impacto da globalização e a “crise de identidade” afetaram profundamente as pessoas (HALL, 2014).

Por conseguinte, a análise dos gêneros notícia e reportagem numa perspectiva discursiva, a qual leva em consideração a ideologia que esses gêneros transportam, manifesta sua dimensão fundamentalmente social. Assim, o debate embasado em John Thompson (2011) para a análise ideológica dos gêneros foi de grande valia.

No que se refere aos textos da mídia, destacamos a construção de sentido nos seus discursos, nos quais questionamos a transparência destes. Discorreremos, ainda, sobre os efeitos de verdade do discurso da mídia, as representações discursivas e a construção de identidades sociais das mulheres sem-terra nesses textos/discursos, a partir dos pressupostos da Semiologia, dos Estudos Culturais e da Teoria Social Crítica, de onde Thompson oferece um referencial teórico para refletir acerca das formas simbólicas e da influência da mídia e da ideologia na modernidade.

Assim, optamos por trabalhar a Análise do Discurso em uma relação interdisciplinar, a fim de possibilitar uma análise mais plural diante de um objeto tão complexo.

O artigo divide-se em cinco tópicos: o primeiro tópico apresenta algumas problematizações sobre identidade(s). O segundo reflete sobre como as identidades podem ser construídas no/pelo discurso da mídia. A seguir, temos um tópico sobre a metodologia utilizada na pesquisa. Nos tópicos seguintes destacamos a análise dos dados e os resultados.



## IDENTIDADE (S)


A questão da identidade, segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, faz parte do leque de dilemas inquietantes da nossa existência e das nossas escolhas e carrega graves preocupações e agitadas controvérsias (BAUMAN, 2005). Os dilemas da “perda” da identidade nacional é um dos temas destacados pelo autor e nos remete a um fenômeno que ocorre em um nível mais próximo, de comunidades, por exemplo.

No nosso trabalho, aquando da verificação dos sujeitos de nosso *corpus*, percebemos que a sua identidade é fragmentada e que a identificação como *sem-terra* se dá a partir do momento em que passaram a pertencer a essa comunidade em virtude da exclusão de outra, ou seja, perderam a identidade referente à sua “comunidade de vida”. Esses *sem-terra* são, na maioria, originários de outras cidades do Brasil que, “fugindo” das péssimas condições de vida que tinham, procuravam em “outras terras” um sonho de um lugar melhor para viver e de terra para plantar. Bauman (2005) convoca os conceitos de *comunidade de vida* e de *destino* para dar conta dessa identidade fragmentada e do processo dinâmico no qual as identidades são construídas.

Para Bauman, essa negociação de quem somos e de quem queremos ser está sempre pendente:

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente [...] (BAUMAN, 2005, p.19).





Nesse sentido, são dois os polos comentados pelo sociólogo: existem aqueles que podem constituir, articular e desarticular as suas identidades conforme suas próprias vontades, e aqueles que simplesmente não tiveram essa escolha. Estes últimos não têm direito de manifestar as suas preferências; as suas identidades foram impostas por outros, são identidades as quais não escolheram, mas das quais não conseguem livrar-se, são identidades “que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam...” (BAUMAN, 2005, p.44).

Podemos citar, como exemplo, os sujeitos de nossa pesquisa, os *sem-terra*, cuja identidade lhes foi imposta, devido à situação social da qual faziam parte; não se escolhe ser “sem-terra” por vontade própria, quando diante de outras oportunidades. É a falta de opções, de oportunidades de educação, de saúde e, principalmente, de moradia que os empurra para esse grupo. É o que Bauman chama de subclasse. “O significado da “identidade da subclasse” é a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do “rosto” (BAUMAN, 2005, p. 45)”.

Por outro lado, Bauman (2005) explica que no mundo líquido moderno<sup>2</sup>, a ausência de estabilidade, de relacionamentos duradouros, de algo sólido, empurra os indivíduos a identificarem-se com determinados grupos, que podem funcionar como um “grito de guerra”.

De fato, o Movimento dos Sem-terra (MST) funciona também como um grito de guerra. É um grupo que luta constantemente contra grupos maiores, mas que se mantém, nessa luta tentando sobreviver. E nesse movimento constante essas identidades foram sendo construídas no

---

<sup>2</sup> Expressão usada por Bauman para definir o momento da história em que vivemos, onde tudo é tão rápido que se torna líquido.




decorrer do tempo, sofreram o impacto da globalização e as mudanças do mundo pós-moderno. Assim, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2014, p.09).

Stuart Hall faz a distinção de identidade a partir da trajetória do sujeito em diferentes períodos históricos. No Iluminismo, por exemplo, o sujeito tinha uma identidade fixa. Com o avançar dos tempos, o sujeito sociológico passou a ter uma identidade formada na interação entre o eu e a sociedade. No que se refere ao sujeito pós-moderno, este é mais livre e possui mais possibilidades de escolha. Para Hall, a identidade desse sujeito é definida historicamente, e não biologicamente. Assim, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos (HALL, 2014).

Parece-nos, então, que os movimentos sociais, as representações discursivas e simbólicas desses movimentos pela mídia constituem um importante mecanismo de construção identitária. Dessa forma, podemos dizer que a identidade é construída historicamente com todos os elementos que a história pode oferecer. Nessa perspectiva, Castells (1999) destaca que a construção de identidades perpassa pelas questões históricas, culturais, ideológicas e sociais, presentes no decorrer da vida de um sujeito:

[...] A construção de identidades vale-se da matéria prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedade, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço [...] (CASTELLS, 1999, p. 23).





Em linhas gerais, Castells (1999) destaca a constituição simbólica na construção da identidade coletiva, ou seja, cada conteúdo tem um significado diferente para cada indivíduo, em que uns irão se identificar, outros não. É esse determinante do conteúdo simbólico que será decisivo para a construção da identidade coletiva, e essa construção será sempre marcada por relações de poder.

Nesse sentido, Castells (1999, p.24) propõe uma distinção entre três formas e origens de construção de identidade: *identidade legitimadora*, *identidade de resistência* e *identidade de projeto*. Todas essas formas propostas por Castells são observadas em nosso *corpus*.

A *identidade legitimadora* introduzida pela instituição jornal, no caso do nosso trabalho, é a mostrada pela mídia, mas também observamos uma *identidade de resistência*, na qual os sem-terra resistem às adversidades e ameaças que lhes são impostas e propõem em suas comunidades novas formas de sobrevivência que, na maioria das vezes, desagradam aos poderosos como, por exemplo, a prática de desenvolvimento sustentável em assentamentos. Para Castells, “é provável que seja esse o tipo mais importante de construção de identidade em nossa sociedade. Ela dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável [...]” (CASTELLS, 1999, p. 25).

Na configuração geral do trabalho, no nosso *corpus*, observamos uma *identidade de projeto*, em que as reportagens, por exemplo, mostraram essa redefinição de papéis. As mulheres sem-terra, ao se destacarem como lideranças dentro do movimento (MST), desencadearam uma redefinição de seus papéis naquele contexto social. Provocaram, também, enquanto movimento, uma transformação da estrutura social, no que se refere à divisão de terras e à reforma agrária.



## AS IDENTIDADES CONSTRUÍDAS NO/PELO DISCURSO DA MÍDIA

Para analisarmos o discurso da mídia neste artigo, selecionamos algumas notícias, pois entendemos, baseados em Fairclough, que a notícia não é um mero relato de fatos, mas um texto que carece de interpretação, que tem intenções várias, que focaliza vários pontos de vista e, inclusive, pode ser apropriado como um aparato de controle (FAIRCLOUGH, 2003).

De fato, as notícias de nosso *corpus* apresentam uma intenção de transformar os sem-terra em diferentes atores sociais, conforme o contexto sociopolítico e ideológico, o que evidencia que a notícia não é um mero relato de fatos. Nas reportagens percebemos uma redefinição de papéis das mulheres que lutam pela terra, essas são representadas como lideranças, foram “autorizadas” a falar e expõem o seu ponto de vista e sua forma de luta:


Ex. 01– “No início eram 36 famílias, mas **eu defini que tem de ter disciplina, tem de querer preservar, tem de buscar se organizar. Restaram, por enquanto, 20 famílias, mas se não tiver o espírito de preservar não pode ficar**”, diz. (Maria do Carmo).<sup>3</sup>

Ex. 02– “Fui nascida e criada na roça”, conta. “Casei com 18 anos e trabalhei uns dez anos como vaqueira em muitas fazendas, de carteira assinada e tudo. Sei montar, sei vacinar boi, sou apaixonada por terra”, diz ela. (Késia).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Fragmento retirado da reportagem: “Ameaças ao sonho de sustentabilidade”, publicada no jornal *Diário do Pará*, em 14/07/2013. Esta reportagem também foi publicada pela Agência de Jornalismo investigativo *Pública* no site <https://apublica.org/2013/07/maria-carmo-luta-pela-sua-comunidade-pela-floresta/> e em diversos blogs e sites ligados a temas relacionados a disputas de terra.

<sup>4</sup> Fragmento retirado da reportagem intitulada: “Por um lote, travessia do sonho ao inferno”, publicada no jornal *Diário do Pará*, em 28/07/2013, Caderno A13 PARÁ e em diversos blogs e sites ligados a temas relacionados a disputas de terra.



Dessa forma, observamos que os processos que constituem a construção identitária são vários, e a mídia tem um papel de grande importância, quando escolhe como representar os atores sociais, quando decide incluir alguns acontecimentos e desprezar outros etc. Essas predileções funcionam como mecanismos importantes nessa construção.

Para Gregolin, a mídia funciona como o principal dispositivo discursivo na atualidade. A autora destaca que é a mídia, “em grande medida, que formata a historicidade que nos atravessa e nos constitui, modelando a identidade histórica que nos liga ao passado e ao presente” (GREGOLIN, 2007, p.16).

Assim, ao “modelar” as identidades, a mídia auxilia em sua construção, enquanto os contextos histórico e ideológico transportados para as representações dessas identidades as definem. Dentro dessa perspectiva, ao analisar como as identidades são construídas, Woodward sugeriu “que elas são formadas relativamente a outras identidades, relativamente ao “forasteiro” ou “ao outro”, ou seja, ao que não é”(Woodward, 2014, p. 50). Dessa forma, destacamos a identidade do sem-terra para o DP em oposição aos que têm terra, a qual, historicamente, foi construída de forma negativa, definida como “outros” ou “forasteiros”. É comum ouvirmos enunciados como: “eles não são daqui, ele vêm de outras cidades para tomar nossas terras.”

A nomeação de um sujeito como “sem-terra”, nas notícias, o marca, o estigmatiza, o define. Nesse sentido, entendemos a identidade inserida num sistema de significação, no qual as questões sociais, históricas e culturais discutidas acima também estão presentes. Há, entretanto, outros processos em evidência nos textos da mídia que favorecem a construção identitária, a diferenciação é um deles. Silva destaca alguns desses processos que traduzem a diferenciação, ou que com ela se relacionam, são eles: “incluir/excluir (“estes pertencem,



aqueles não”); demarcar fronteiras (“nós” e “eles”); classificar (“bons e maus”; “puros e impuros”; “desenvolvidos e primitivos”; “racionais e irracionais”); e normalizar (“nós somos normais; eles são anormais”)” (SILVA, 2014, p.81-82).

Para Silva, a inclusão e a exclusão estão sempre presentes quando há afirmação da identidade e marcação da diferença, e nesse cenário “os pronomes “nós” e “eles” não são simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcados por relações de poder” (SILVA, 2014, p. 82). Para o autor, o “nós” e “eles” significa classificar, e nessa classificação há também a hierarquização, como nos mostra o exemplo abaixo:

*Ex. 03– Inconformados com o resultado da reunião, os sem-terra tentaram invadir o prédio da Prefeitura, mas foram contidos pela Polícia Militar. Em seguida, foram para o município de Curionópolis, interditando a PA-275. Alguns **deles** estavam armados. Próximo a Curionópolis **eles** saquearam um caminhão que transportava alimentos.<sup>5</sup>*

Assim, o discurso midiático, ao repetir incessantemente essas classificações, produz, de forma eficiente, representações de uma identidade deformada, estereotipada, no contexto em que um ato linguístico é produzido (SILVA, 2014).


Não só o NÓS e o ELES são notadamente importantes para a construção de identidades nesses textos/discursos, como destacamos acima, mas o EU e o TU também são de grande importância nesse processo. O trabalho de Pinto (2016) sobre o uso dos dêiticos enquanto índices retóricos de construção das identidades evidenciam que eles transportam ideologias que ajudam nessa

---

<sup>5</sup> Excerto de notícia intitulada – “Prefeito de Parauapebas reúne com os sem-terra”, publicada no DP, em 14/04/1996.







construção. Pinto destaca, ainda, a perspectivação da dêixis enquanto veículo de ideologia, especificamente “a deixis interpessoal, com índices como o EU; O TU; O NÓS como elementos organizadores de um espaço em torno de um centro deítico– o EU” (PINTO, 2016, p. 25). Este espaço, segundo Pinto, é caracterizado não somente como físico, mas também, como espaço nocional, ligado a valores axiológicos do Bom, do Mau, além das noções de Inclusão e de Exclusão.

Assim, quando observamos a forma como são usados esses pronomes nas notícias em questão, podemos perceber que há ideologias transportadas nesses elementos linguísticos por meio da mídia, o que nos leva a concordar com Maingueneau, quando nos diz que: “o mídiunão é um simples ‘meio’ de transmissão do discurso, mas que ele impõe coerções sobre seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer” (MAINGUENEAU, 2013, p. 81).

Na perspectiva de Maingueneau (2013), de fato, não podemos deixar de considerar a manipulação na esfera midiática, além das relações de poder que condicionam esta esfera e que se manifestam, segundo o autor, não só no acesso diferente para aqueles que detêm o poder econômico, social etc. ante aqueles que sofrem pela falta de condições básicas de subsistência, como na própria estrutura das notícias e reportagens, escolhas de sujeitos, lugares e temas.

Também não podemos esquecer a lógica comercial da mídia. Como destaca Charaudeau, a mídia não tem o objetivo somente da informação, mas imprime uma lógica comercial que está sempre atenta às intenções do público, para, assim, criar mecanismos de captação do maior número possível de leitores. A lógica comercial e a lógica simbólica são as duas lógicas que fazem funcionar a mídia de informação. Para esse autor, também não se pode descartar a influência da lógica econômica sobre a lógica simbólica (CHARAUDEAU, 2013).



Esta está atrelada ao poder simbólico, que foi classificado por Thompson como o quarto tipo de poder, “que nasce na atividade de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas” (THOMPSON, 2014, p. 42).

Todavia, como acontece com todas as formas simbólicas, o “significado” dos discursos transmitidos pela mídia não é fixo nem transparente, ele varia de um indivíduo para outro, fazendo com que seja entendido de diferentes formas por diferentes pessoas.


Portanto, segundo Thompson, o discurso da mídia desenvolve um papel de grande importância na construção, reprodução e legitimação dos significados das formas simbólicas. Este papel era desenvolvido por instituições como a Igreja Católica Romana e foi ameaçado, principalmente, pelo desenvolvimento das indústrias dos *media* com o surgimento do comércio de notícias, fato este que criou novas redes de poder simbólico que evoluíram e influenciaram na criação de nossa identidade nacional, na difusão da língua oficial, dentre outras questões de extrema importância para a sociedade moderna (THOMPSON, 2014).

Thompson (2014) destaca que, a partir do comércio de notícias, a lógica comercial sobrepôs-se à lógica simbólica, com grande influência em toda a máquina midiática, a qual, acima de tudo, precisa ter lucros e, conseqüentemente, representatividade na sociedade.

Nesse sentido, ao questionarmos sobre a transparência do discurso da mídia concordamos com Charaudeau, quando nos diz que:

Comunicar, informar, tudo é escolha. Não somente escolha de conteúdos a transmitir, não somente escolha das formas adequadas para estar de acordo com as normas do bem falar e ter clareza, mas escolhas de efeitos de sentido para influenciar o outro, isto é, no fim das contas, escolha de estratégias discursivas (CHARAUDEAU, 2013, p. 39).





Ao destacarmos esta lógica simbólica, inevitavelmente inserimos a questão da construção de sentido pelo discurso da mídia no centro da nossa reflexão. Para Charaudeau, (2013), a máquina midiática comporta três lugares de construção do sentido: o produtor, o produto e a recepção. Todos serão importantes para que as informações “do real” sejam compreendidas. Se um dos três lugares sofrer com deturpações das representações do real transpostas em discursos, haverá uma grande contribuição para que identidades estereotipadas e deformadas sejam produzidas.

Sendo assim, ao analisarmos o discurso da mídia, é de fundamental importância levar em consideração esses três lugares e “descobrir o não dito, o oculto, as significações possíveis que se encontram por trás do jogo de aparências” (Charaudeau, 2003, p. 29). Em suma, é fundamental descobrir o que se esconde atrás das representações do real, que são aparentemente neutras.

Na concepção de Charaudeau (2013), o discurso resulta da identidade de quem fala e daquele a quem se dirige, da intencionalidade e das condições da troca. E para a produção de sentido no discurso estão imbricadas as condições extradiscursivas e as realizações intradiscursivas. Para além disso, no que se refere aos *media* impressos, é importante considerarmos toda a máquina midiática na qual está inserida a produção de sentido que, para Charaudeau, constitui-se numa *mecânica de construção de sentido*. Que “se constrói ao término de um duplo processo de semiotização: de *transformação* e de *transação*”(CHARAUDEAU, 2013, p. 41).

Na visão de Charaudeau (2013) sobre essa questão, conclui-se que nenhuma informação é neutra, transparente e livre de ideologias, pois depende, dentre outras questões, da intenção de quem escreve, de quem




vai receber a informação, do tratamento dado, segundo os tipos de normas psicológicas, sociais e ideológicas.

Também deve ser levado em consideração, segundo o autor: Por que informar? Quem informa? Quais as provas? A posição do sujeito também é de suma importância, pois ao olhar o mundo, suas opções pelas categorias de conhecimento e/ou de crença podem mudar a construção da informação (CHARAUDEAU, 2013). O autor destaca que a questão implícita, tanto para os saberes de conhecimento como para os saberes de crença, diz respeito à percepção-construção que o ser humano mantém com o real, ou seja, as representações. No caso das notícias e reportagens do DP, estas serão interpretadas de forma diferente ao serem lidas por um fazendeiro e por um sem-terra.

Por conseguinte, para Silva, o conceito de representação tem uma longa história. Segundo o autor, as teorias ligadas aos Estudos Culturais recuperaram esse conceito do pós-estruturalismo e o desenvolveram em conexão com uma teorização sobre identidade e diferença. Nesse contexto, a representação é concebida como um sistema de significação, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder, concebido em sua dimensão de significante, como sistema de signos, expresso por diversos meios (SILVA, 2014). Dentro dessa perspectiva, por muitos anos, a representação dos sem-terrano textos da mídia foi concebida pelo que os poderosos pensavam e expressavam.

Nos Estudos Culturais, especificamente nos trabalhos de Stuart Hall, há argumentos de que a identidade está profundamente envolvida no processo de representação e que as mudanças de espaço-tempo ocorridas nos sistemas de representação impactam profundamente a forma como





essas identidades são localizadas e representadas (HALL, 2014). Podemos observar essas mudanças nas representações discursivas das mulheres sem-terra em diferentes épocas e contextos destacados pelo DP.

Woodward compreende a representação como um processo cultural.

[...] A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar [...] (WOODWARD, 2014, p.18).

Exemplificamos o posicionamento acima com as notícias de nosso *corpus*, de onde o jornal *Diário do Pará* constrói identidades sociais de acordo com o “seu ponto de vista”, sua perspectiva, e abre pouco espaço para que os sem-terra “possam falar”, a partir de suas realidades, isso é, expor suas opiniões e convicções a partir do lugar que ocupam na sociedade. Esses momentos particulares, segundo Woodward (2014), podem construir novas identidades, e a mídia tem um enorme poder para isso, pois nos fornecem discursos e imagens com os quais podemos nos identificar.

Destarte, podemos observar que as identidades adquirem sentido por meio da linguagem, dos discursos, dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. Nesse sentido, é perceptível o papel de destaque exercido pela mídia na modernidade, bem como seu impacto e seus efeitos, não só no que se refere à construção de identidades, mas no desenvolvimento social como um todo. Portanto, concordamos com Giddens (2002), quando nos diz que:



A modernidade é inseparável de sua “própria” mídia: os textos impressos e, em seguida, o sinal eletrônico. O desenvolvimento e expansão das instituições modernas estão diretamente envolvidos com o imenso aumento na mediação da experiência que essas formas de comunicação propiciaram. Quando os livros eram feitos à mão, a leitura era sequencial: o livro tinha que passar de pessoa para pessoa. Os livros e textos das civilizações pré-modernas estavam substancialmente atrelados à transmissão da tradição, e eram quase sempre de caráter essencialmente “clássico”. Materiais impressos atravessam o espaço tão facilmente quanto o tempo porque podem ser distribuídos para muitos leitores mais ou menos simultaneamente (GIDDENS, 2002, p. 29).

De fato, a mídia revolucionou a história da humanidade. E os jornais impressos, especificamente, constituíram-se num avanço significativo para a sociedade.

## **A ESCOLHA DO JORNAL E OS CAMINHOS DA PESQUISA**

O *Diário do Pará*, fundado em 1982, é um jornal já estabilizado no mercado paraense, com 38 anos de existência. O DP tem um peso político muito forte no Estado do Pará. Portanto, escolhemos este jornal pela sua popularidade e representatividade no cenário paraense; pela linguagem exposta em suas páginas ser mais próxima ao registro de língua menos formal, o que de certa forma funciona como uma estratégia para aproximar o jornal das classes menos favorecidas; pelo preço do exemplar, o que possibilita mais facilmente sua aquisição; pelo número expressivo de leitores; e pela relevância dada pelas suas reportagens à coletânea sobre as mulheres que lutam pela terra que estão *marcadas para morrer* (2013). Esta coletânea foi decisiva para nossa escolha. Isso posto, esclarecemos que nossa pesquisa está em consonância com os



princípios epistemológicos decorrentes de uma pesquisa documental de abordagem qualitativa.

Entretanto, como mencionamos na introdução, este artigo é um recorte de uma pesquisa mais ampla sobre Discurso, Mídia e Identidade, no jornal *Diário do Pará*, entre os anos de 1996 a 2013. Escolhemos os referidos períodos pelos acontecimentos marcantes que ocorreram na história de “luta” pela posse da terra no Estado do Pará/Brasil, a saber:

1. No ano de 1996, ocorreu a Chacina de Eldorado dos Carajás (19 trabalhadores rurais sem-terra foram mortos pela Polícia Militar do Estado do Pará).
2. No ano de 2005 (fevereiro), a missionária Dorothy Stang foi assassinada em Anapu/Pará. Esse fato está diretamente ligado aos conflitos agrários daquela região, e recebeu ampla divulgação pela mídia.
3. Escolhemos o ano de 2013 em virtude da movimentação política que o país vivia e por constituir-se num ano pré-eleitoral, no qual a temática agrária estava em destaque na mídia, e, ainda, em virtude da publicação de reportagens pelo DP sobre as mulheres ameaçadas de morte (“Marcadas para morrer”).

Devido à extensão do trabalho destacamos para análise neste artigo apenas algumas notícias e reportagens dos referidos períodos.

## **ANÁLISE**

Embora a nossa análise não se pautar pela caracterização das filiações históricas e políticas do jornal *Diário do Pará* *per se*, interessa-nos salientar a perspectiva ideológica a partir da qual os temas em análise no nosso estudo são construídos.



Nas notícias e reportagens de nosso *corpus* pesquisamos como a identidade das mulheres sem-terra são representadas em períodos históricos diferentes no jornal *Diário do Pará*, sendo essa representação também ideológica, diretamente dependente do contexto sócio-histórico desses textos e dos gêneros. Dessa forma, o conceito de ideologia proposto por John Thompson servirá de base para a análise do nosso *corpus*. O autor propôs “conceitualizar ideologia em termos das maneiras como o sentido, mobilizado pelas formas simbólicas, serve para *estabelecer e sustentar* relações de dominação [...]” (THOMPSON, 2011, p. 79).

Assim, nossa investigação decorre do fato de que os gêneros notícia e reportagem no DP transportam ideologias que podem servir para *estabelecer e sustentar as relações de dominação*, das quais nos fala Thompson, o que de certa forma contribui para a construção de identidades sociais. Thompson distinguiu cinco modos gerais por meio dos quais a ideologia pode operar: “legitimação”, “dissimulação”, “unificação”, “fragmentação” e “reificação” (THOMPSON, 2011, p. 80). Segundo o próprio autor, esses modos de operação da ideologia não representam a totalidade das formas de manifestação desse fenômeno em contextos sociais. São, todavia, as formas mais representativas dessa manifestação. Para além disso, esses modos podem sobrepor-se e reforçar-se mutuamente.

Portanto, ao analisarmos algumas notícias de 1996, observamos que a representação das mulheres sem-terra no DP nesse período era quase inexistente, passiva e sem destaque. Historicamente, o MST do Estado do Pará era liderado por homens. O DP destacava a autoridade masculina e apagava a feminina no que se referia ao tema dos conflitos agrários.





Na notícia abaixo evidencia-se o que mencionamos anteriormente:

1. A mulher representada na notícia em nenhum momento recebe a denominação de sem-terra, o trabalhador sem-terra é o marido;

2. A mulher surge como esposa; e a partir da morte do marido, como viúva.



Fonte: Jornal Diário do Pará 26/04/1996, caderno Polícia B-8

Na notícia seguinte, também de 1996, o jornal – produtor da notícia – nos mostra uma fotografia que retrata em destaque uma mulher que segura seu filho no colo, olhando atentamente às covas onde serão enterrados os sem-terra. A fotografia nos mostra a presença de uma mulher e uma criança frente a um número significativo de homens. Essa fotografia carrega um subjetivismo muito forte, podemos imaginar essa mulher viúva de um dos sem-terra assassinados, dentre outras possibilidades. Mas, dificilmente, pelas características apresentadas, podemos imaginá-la como uma liderança dentro do MST. A mulher está de costas, sendo, portanto, privada de uma identidade específica.

A fotografia expõe, em seu subjetivismo, a figura da mulher como mãe, como companheira, e/ou como viúva, como vítima, [paciente] e não [agente] dos acontecimentos.

Fotografia 02 –Enterro dos sem-terra mortos na  
Chacina de Eldorado



Fonte: Fotografia de Fernando Nobre publicada no DP, em  
21/04/1996 no Caderno Polícia B-8.


Observamos também em excertos de algumas notícias do DP que as mulheres e crianças (do MST) são excluídas do grupo dos sem-terra no discurso. Quando o jornal *Diário do Pará* refere-se a mulheres e crianças não usa o termo sem-terra:

Ex. 04– [...] *Os saques são realizados depois que os caminhões param em virtude de os sem-terra terem colocado os restos de out-doors no meio da estrada e obrigarem mulheres e crianças a permanecer no leito da estrada.*<sup>6</sup>

Dessa forma, percebe-se que o DP sustenta a dominação do movimento por parte dos homens. A identidade dessas mulheres nesse momento histórico particular era representada por uma identidade fixa,

---

<sup>6</sup> Fonte do excerto: DP, notícia publicada em 11/04/1996, no Caderno Cidades B-8, intitulada: “Sem-terra saqueiam em Curionópolis.”



imutável, que o DP mostra em momentos convenientes. A utilização dessas imagens pelo jornal, no episódio da chacina, pode ter sido um dos fatores que provocou a vitimização do MST e proporcionou a adesão dos leitores ao ponto de vista deste movimento naquele momento histórico, tendo, por isso, sido relevante para a construção da identidade social dessas mulheres.

Nesse sentido, verificamos que, quando é do interesse do DP, há uma predileção por eleger a mulher: mãe, companheira, dona de casa. Essas “mulheres ideais”, ao fazerem parte de um movimento que supostamente teria uma longa tradição de malfeitores, baderneiros e invasores, passam a ter diferentes representações identitárias no DP. O interesse do jornal naquele contexto, além de informar, era também político e ideológico, voltado para a vitimização social dos sem-terra.

Dessa forma, o principal caminho para a vitimização, além da exposição dos cadáveres, era a vitimização de mulheres e crianças. Torná-las “normais” talvez fosse o objetivo do jornal naquele momento. Tal como adverte Silva: “A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade” (SILVA, 2004, p. 83).

Posteriormente, numa fase inicial de 2005, a identidade da mulher (sem-terra) representada nas páginas do DP não passou por muitas modificações, embora saibamos que as mulheres já tinham uma forte atuação dentro do MST naquele período. A sua representação no jornal continuava a ser de mãe, companheira, filha, e dona de casa. A representação das mulheres na notícia abaixo evidencia essa afirmação.

## Fotografia 03 – Sem-terra invadem fazenda



Fonte: Jornal Diário do Pará, publicada em 11/02/2005,  
Caderno Regional A-10.

A fotografia da notícia acima tem um sentido muito aproximado ao da fotografia que destacamos anteriormente, datada do ano de 1996. A mulher também é retratada como mãe. Todavia, um fato ocorrido no decurso do ano de 2005 viria a mudar drasticamente a “imagem” dessas mulheres no DP. Em fevereiro de 2005, foi assassinada, no Estado do Pará-Brasil, a missionária Dorothy Stang, o que provocou, entre outras questões, a transformação das mulheres sem-terra nas páginas do DP. Este fato ocorreu porque a missionária Dorothy Stang passava representar todos os que lutavam pela posse de terra no Estado do Pará; e sendo mulher, branca, norte-americana, religiosa, idosa e conhecida nacional e internacionalmente, o impacto social do seu assassinato foi muito forte, tendo a mídia explorado bastante esse fato.

Essa afirmação traduz-se no grande número de notícias referentes ao assassinato da missionária e aos conflitos agrários nas páginas do DP e dos jornais locais na época. Nesse período, a discussão sobre a reforma agrária intensificou-se no Pará e, conseqüentemente, a grilagem<sup>7</sup> de terras, prática comum no Estado do Pará, começou a ser exposta e discutida na mídia de massa, além da própria violência e do poder econômico de latifundiários da Amazônia paraense, temas antes esquecidos.

A representação da missionária Dorothy Stang realizada pelos jornais comoveu o país e pôs em evidência os conflitos agrários na Amazônia paraense. Observamos que na notícia “Irmã Dorothy é assassinada”<sup>8</sup>, Dorothy é representada como: *a religiosa norte-americana; a missionária; a cidadã do Pará; a amiga da ministra do meio ambiente Marina Silva; a coordenadora do Projeto Esperança; elogiada pessoalmente pelo Papa João Paulo II.* A relação entre o seu trabalho e a luta pela posse de terras também é objeto de destaque:

*Ex. 05– [...] vinha sofrendo constantes ameaças de morte pelo seu trabalho de reconhecimento internacional, pelo direito à terra e em favor de centenas de famílias que vivem em situação de miséria naquela região.*<sup>9</sup>

A fotografia abaixo mostra a Irmã Dorothy após ser assassinada, uma imagem que comoveu o mundo:

---

<sup>7</sup> Nesse contexto, grilagem de terras refere-se à tomada de terras públicas com documentos falsificados.

<sup>8</sup> Notícia publicada em 13/02/2005 no DP no caderno Cidades A-10.

<sup>9</sup> Fonte: excerto da notícia intitulada: “Irmã Dorothy é assassinada”, publicada em 13/02/2005, no DP no Caderno Cidades A-10.


## Fotografia 04 – Irmã Dorothy assassinada



Fonte: JornalDiário do Pará, publicada em 15/02/2005, no Caderno Cidades A-6

Por meio de estratégias de construção simbólica nas notícias do DP, a mulher sem-terra, antes ligada à representação da mulher como mãe, esposa, filha, viúva e outras representações ligadas à casa, à família, sofre profunda modificação, em razão de a própria representação simbólica de Dorothy Stang ligar-se diretamente, a partir do seu assassinato, à representação dos sem-terra. Assim, os ideais de preservação da floresta, a insistência da missionária em pressionar o governo pela reforma agrária e o projeto de desenvolvimento sustentável de Dorothy fundem-se com os ideais do MST, naquele momento e naquele contexto.

Seguindo a padronização da missionária Dorothy Stang, todas as outras lideranças ligadas a conflitos agrários passaram a correr risco de morte. Com efeito, a partir da morte da missionária, as lideranças sindicais e de movimentos sociais passaram a ser representadas como vítimas, e os conflitos agrários, a ser expostos nas páginas do DP, mas como uma luta mais “justa”, da qual fazem parte homens e mulheres. O jornal passa também a mostrar o que está encoberto nessa guerra, antes esquecido.



Assim, a posse ilegal de terras da União por fazendeiros e latifundiários da região começa a ser destaque nas notícias. Dorothy Stang torna-se um símbolo dessa luta, fato que não ocorreu de maneira aleatória, mas, antes, como manobra estratégica de alguns grupos políticos naquele contexto.

Esse é um *modus operandi* da ideologia, descrito por Thompson (2011) como “simbolização da unidade”. Esta simbolização é usada naquele contexto para elevar Dorothy Stang ao estatuto de consenso, de unidade, de representação simbólica do MST. Com efeito, tornar a missionária um símbolo do MST era naquele momento interessante, não só para o Movimento, como também para alguns partidos políticos que almejavam vencer as eleições no Estado do Pará.

Dessa forma, o DP soube tirar o proveito necessário desse fato, expondo em suas páginas discursos de um MST vítima de injustiças sociais, e ainda de representações do Governo do Estado do Pará, da polícia, dos fazendeiros e dos latifundiários, como opressores, negligentes etc., tornando-os assim “inimigos sociais”.

Outro modo de funcionamento dessas relações de dominação, segundo Thompson (2011), pode dar-se por meio da “padronização”, uma estratégia típica da ideologia, pela qual a unificação é expressa em formas simbólicas. “Formas simbólicas são adaptadas a um referencial padrão, que é proposto como um fundamento partilhado e aceitável de troca simbólica” (THOMPSON, 2011, p. 86). Essa estratégia posta em prática por um jornal de grande circulação pode servir, dentre outras funções, para colaborar na construção de identidades sociais.

Verificamos que, para além da simbolização, também a unificação é outra estratégia muito usada no DP para estender e generalizar um dado fenômeno parcelar a grupos sociais e políticos mais vastos. Observamos, com efeito,



que, naquele período, a representação de Dorothy Stang unificou todos os que eram ameaçados de morte por conflitos agrários. Essa unificação serviu tanto para criticar o poder político vigente à época quanto para denunciar a situação vivida por aquelas pessoas, naquele contexto.

*Ex. 06 – Depois da morte da missionária Dorothy Mae Stang, o grupo de técnicos e membros da liderança do projeto de desenvolvimento sustentável (PDS) de Anapu está marcado para morrer [...]¹⁰.*

Podemos, então, concluir que, em 2005, ocorreu uma unificação da imagem da missionária Dorothy Stanga de todos os outros líderes sindicais, sem-terra e demais líderes que lutavam pela reforma agrária no Estado do Pará, porque essa unificação era do interesse de muitos. Por meio dessa unificação, tendo em vista o trabalho de desenvolvimento sustentável realizado pela missionária, os sem-terra ganharam uma aceitação social mais alargada.

Por conseguinte, a preservação da Floresta Amazônica era um tema internacionalmente debatido e reconhecido como necessário. Por intermédio da unificação nos discursos do DP, os sem-terra, antes excluídos, foram transformados pelas notícias em trabalhadores rurais, que, de maneira sustentável, produziam alimentos. Numa outra vertente, a representação negativa de pistoleiros, fazendeiros e policiais serviram de sustentação para as críticas ao governo pela omissão, descaso, lentidão e violência no campo.

Assim, os movimentos sociais, a Igreja e demais segmentos da sociedade posicionaram-se contrariamente à política do Governo Estadual na época. Coincidência ou não, nas eleições de 2006, foi eleita uma mulher,

---

<sup>10</sup> Fonte: excerto da notícia intitulada: “Lideranças do PDS de Anapu na lista negra”, publicada no DP, em 20/02/2005, no Caderno Cidades A-6.



do Partido dos Trabalhadores (PT), como Governadora do Estado do Pará. Esse feito foi isolado e não se repetiu. Ana Júlia Carepa foi a única mulher a assumir esse posto no Estado.

No ano de 2013, no mês de julho, o DP publicou no Especial *Marcadas para morrer* uma coletânea de reportagens em parceria com a Agência Pública<sup>11</sup>, contendo as histórias de mulheres ameaçadas de morte por defenderem a terra e a floresta. Nessa coletânea as mulheres eram representadas em posições de destaque. O DP apresentava em suas páginas o que vinha delineando-se no contexto social, as mulheres destacando-se em diversos postos de trabalho, na política e em movimentos sociais.

Na primeira reportagem publicada pelo DP sobre essas mulheres, o jornalista chama a atenção dos leitores para os conflitos que envolvem a disputa de terras existentes no Pará. O autor da reportagem traz, de forma sintética, a história do início da ocupação de terras no Estado que funciona como justificção para outras histórias que serão narradas nas semanas seguintes. Essa estratégia é expressa por meio da narrativização.

O discurso do DP nessas reportagens funciona como preparação do leitor para “aceitar” o que está por vir, ou seja, ser um “cúmplice” das histórias das mulheres ameaçadas de morte. O discurso da primeira reportagem do DP sobre as mulheres *marcadas para morrer* estabelece uma justificção histórica para as ações que ocorrerão nos relatos: as invasões de terras, a produção em terras invadidas, as lutas sociais, dentre outras ações de associações e sindicatos. Esse discurso de justificção histórica é inédito no DP. De fato, não encontramos, nos períodos pesquisados, nenhuma “explicação” para

---

<sup>11</sup> Agência de Jornalismo investigativo *Pública*, Disponível em: <https://apublica.org/2013/07/marcadas-para-morrer/>. Acessado em: 26 de abril de 2014.



as origens dos conflitos agrários com fundamentos baseados na história da ocupação da Amazônia de forma tão explícita e convincente no referido jornal.

O DP mostrou, ainda, a opressão do mais fraco pelo mais forte naquele contexto e as enormes injustiças praticadas por quem exercia poder social e econômico. Nas notícias anteriores, o que havia era a legitimação pela narrativização, que destacavam “histórias, que contam o passado e tratam o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável” (THOMPSON, 2011, p. 83).


Como exemplo, destacamos uma notícia publicada no DP, em 1996, cujo título destacava, exatamente, uma visão estática e durável da situação:

Fotografia 05–Luta pela terra é antiga



Fonte: Jornal O Diário do Pará, em 19/04/1996, Caderno Cidades A-8.

As reportagens trazem outra visão da história dos conflitos agrários e da representação das mulheres e revelam uma realidade que ainda não havia sido mostrada no DP. Em resumo, mostram *mulheres marcadas para morrer* na Amazônia paraense, a maioria delas, lideranças sindicais, coordenadoras de projetos, vítimas de injustiças. Estas mulheres também são representadas



como mães, esposas, viúvas que lutam não só pela posse da terra, mas também pela preservação do meio ambiente. São mulheres que, embora ameaçadas e com medo, travam uma luta diária pelo que consideram ser justo e correto.

Segundo o DP, todas estas mulheres estavam marcadas para morrer por conta dos conflitos agrários, ou por estarem ligadas de alguma forma a essa luta e, ainda, por defenderem ideais sociais, que incluem a preservação da floresta. Nesse sentido, o DP assumiu naquele contexto a responsabilidade de publicar essas histórias e revelar os motivos das invasões de terra, ajudando na legitimação deste movimento.

Por outro lado, é relevante dizer que estávamos num ano pré-eleitoral e que essa realidade poderia trazer benefícios a determinados políticos locais. De fato, não esqueçamos que nenhum texto noticioso é neutro, todos têm uma razão existencial, visando um objetivo que muitas vezes está disfarçado sob o manto do certo e do justo.

## **OUTROS MODOS DE OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA NO DIÁRIO DO PARÁ**

Outras formas de dominação também podem estar presentes em textos da mídia, sem que grande parte dos leitores consiga perceber, pois, na maioria das vezes, estão ocultas e desviam a atenção desses leitores, ou seja, são dissimuladas. Neste artigo exemplificamos o deslocamento que, como o próprio nome diz, desloca o sentido de um termo, que normalmente usamos para fazer referência, ou conceituar uma pessoa ou objeto, com o intuito de expressar uma carga positiva ou negativa dessa pessoa, ou coisa (THOMPSON, 2011). Esta é uma estratégia muito usada pelo jornal pesquisado, como podemos verificar pelos exemplos apresentados abaixo:



Ex. 07– Sem-terra saqueiam em Curionópolis

Observamos que na manchete da notícia: *Sem-terra saqueiam em Curionópolis* há um deslocamento de sentido proporcionado pela escolha do verbo *saquear*, o qual é normalmente usado para designar a ação de criminosos, fazendo com que sejam atribuídas aos sem-terra conotações negativas, que os associam, ou os equiparam a criminosos, a ladrões, e/ou a bandidos.

Outros deslocamentos são observados nesta mesma notícia por meio de várias escolhas lexicais marcadas que reforçam esta associação equiparando os sem-terra a marginais e bandidos.

Ex. 08– [...] os sem-terra estão **armados** de foice, facção e cassetete [...].

Em contrapartida, quando são mencionados os fazendeiros e outras autoridades, o léxico utilizado ativa conotações valorativas positivas que se associam a estas entidades:

Ex. 09– Há duas semanas, estive em Belém uma comitiva de **40 lideranças e proprietários rurais** para pedir [...].<sup>12</sup>

Vale destacar que esses deslocamentos que atribuem aos sem-terra conotações negativas referem-se a notícias publicadas em datas anteriores à chacina. Por outro lado, quando a chacina ocorre (constituindo-seem uma notícia de interesses político, histórico e social), o referido jornal muda o seu discurso:

Ex. 10– O conflito envolvendo policiais e **trabalhadores rurais do Pará** colocou em estado de alerta e prontidão os **líderes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST)** [...].<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Os excertos 07, 08e 09 analisados acima foram retirados da notícia publicada no DP em 11/04/1996, no Caderno Cidades B-8, intitulada: “Sem-terra saqueiam em Curionópolis.”

<sup>13</sup> O excerto do exemplo 10 analisado foi retirado da notícia publicada no DP, em 19/04/1996, no Caderno Cidades B-8, intitulada: “Sem-terra responsabiliza governo.”



Verificamos, assim, que a identidade dos protagonistas do conflito que ocupa o nosso estudo é ideologicamente construída pela mesma entidade, o DP, de forma diferente dependendo do contexto em que determinado acontecimento ocorre. Esta construção ideológica e sua respectiva legitimação, de acordo com Thompson, processa-se por meios linguísticos, tais como as escolhas lexicais para designar os atores envolvidos no conflito, bem como as suas ações.

O quinto *modus operandi* da ideologia descrita por Thompson diz respeito à reificação, que pode ser expressa por meio da naturalização e da nominalização/passivação: “A ideologia como reificação envolve, pois, a eliminação, ou a ofuscação, do caráter sócio-histórico dos fenômenos [...]” (THOMPSON, 2011, p. 88).

Dentro dessa perspectiva, nas notícias pesquisadas no jornal *Diário do Pará* destacamos como a ideologia foi expressa por meio de vários recursos gramaticais e sintáticos, tais como a nominalização.

#### Fotografia 06 – Execução<sup>14</sup>



Fonte: Jornal O Diário do Pará, 19/04/1996, Caderno Polícia-B-8

<sup>14</sup> A notícia foi publicada no jornal *O Diário do Pará*, em 19/04/1996, no Caderno Polícia-B-8. As fotografias da notícia são de Fernando Nobre.




Observamos na notícia acima que as ações da chacina que resultaram na morte de 19 sem-terra foram transformadas no grupo nominal: *EXECUÇÃO SUMÁRIA*. A concentração de informações se deu por meio da nominalização “execução”, a qual focaliza o resultado do verbo “executar”, relegando para segundo plano (omitindo, até) o agente e o objeto do verbo bem como possíveis circunstâncias do evento.

Essa estratégia é ideologicamente marcada, na medida em que as várias informações postas de lado, em virtude do enfoque não só das mortes, mas da forma como estas ocorreram e a decorrente culpabilização dos policiais militares, priva os leitores de uma leitura isenta da informação. Verifica-se, nessa manchete, um apagamento intencional dos atores sociais envolvidos nos acontecimentos, o que justifica a nossa classificação como uma informação ideológica. Simultaneamente, a omissão de uma referência a um contexto espacial e temporal específico, que a nominalização acarreta, possibilita a construção ideológica do conteúdo informativo pela reificação, ou seja, pela “eliminação ou [...] ofuscação do caráter sócio-histórico dos fenômenos [...]” (THOMPSON, 2011, p. 88).

## **CONCLUSÕES**

Levando em conta o fenômeno da ideologia e as diversas estratégias propostas por Thompson para a sua manifestação, percebemos que a representação de identidades sociais de mulheres sem-terra ocorreu de diversas maneiras em diferentes períodos históricos no discurso do jornal *Diário do Pará*, no período pesquisado. Levando em conta, também, que a mídia modela as identidades, além de contribuir para a sua construção, percebemos identidades estereotipadas e carregadas de ideologias.





Sendo assim, o discurso do DP utilizou estratégias para construir historicamente a identidade dos sem-terra como negativa, os excluindo assim da sociedade de “bem”, mostrando-os como pessoas que saqueiam, usam armas etc. Para tornar essas ideias legítimas, foram usadas estratégias típicas de construções simbólicas.

Assim, concluímos que, no ano de 1996, a ideologia do DP sustentou a dominação do MST por parte dos homens e que a identidade das mulheres nesse momento histórico ainda estava ligada aos valores da tradição, da família, do papel de esposa e mãe, ou seja, a uma identidade fixa, imutável, representada pouquíssimas vezes pelas páginas do jornal.

As mulheres sem-terra sempre fizeram parte do MST, no entanto não foram registradas como personagens principais desse movimento naquele momento histórico, mas apenas como coadjuvantes. Isso também decorre do próprio processo social do qual a mulher fazia parte na sociedade paraense, a qual era vista como ator social secundário, estando sempre numa posição inferior à do homem.

Construída historicamente de forma negativa e quase “invisível”, até o ano de 2005, a identidade da mulher sem-terra representada nas páginas do DP sofreu uma grande transformação, a qual ocorreu, em grande parte, pela simbolização que a Irmã Dorothy Stang representava naquele contexto. Em virtude de seu assassinato, a missionária passou a simbolizar os que lutavam pela reforma agrária e pelo desenvolvimento sustentável no Estado do Pará. Em razão da grande repercussão causada pela sua morte e pelo o que a missionária representava em vida, a luta pela terra passou a ser noticiada de maneira diferenciada e Dorothy Stang tornou-se um símbolo nesse contexto.



Com isso, as mulheres sem-terra começaram a assumir um papel de destaque no discurso do DP. Passaram a ser representadas como mulheres corajosas, que lutavam ao lado dos homens por ideais justos e universais. No ano de 2013, essas mulheres que lutavam pela posse da terra assumiram um destaque ainda maior nas páginas do DP, surgindo como vítimas de um sistema perverso, ao mesmo tempo em que também foram representadas como heroínas que ultrapassavam em muito o estatuto da mulher normal.

Observamos que estas transformações foram influenciadas pelo contexto socio-histórico e ideológico e pelo discurso do DP, que utilizou estratégias diversas em suas notícias e reportagens para informar seus leitores.

A representação da identidade dessas mulheres sofreu, assim, uma evolução muito clara nos discursos em análise, marcada pela passagem de uma quase não existência (ou de uma existência “menor”, em papéis subalternos, face à dominação do homem), para uma existência quase sobre-humana, de mártires que carregavam nos ombros o peso de toda uma classe de oprimidos e injustiçados, sujeitos a uma morte prematura pela causa que defendem.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Volume II. Editora: Paz e Terra, 1999.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. 2. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.





FAIRCLOUGH, N. **Analysing Discourse textual analysis for social research** London: Routledge, 2003.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002.

GREGOLIN, M. **Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades**. Comunicação, mídia e consumo São Paulo vol.4 n.11 p.11-25 nov. 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. 6ª edição ampliada. São Paulo: Cortez, 2013.

PINTO, A. G. “A Retórica do Eu e do Outro – The Othering: A gramática da identidade no discurso político”. In: AQUINO, Z. G. O; SEGUNDO, P. R. G. **Estudos do Discurso: Caminhos e Tendências**. São Paulo: Editora Paulistana, p. 25-53, 2016.

SILVA, T. T. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, T. T. (org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes. Capítulo II, pags. 73-102, 2014.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade. Uma teoria social da mídia**. 15 ed. – Petrópolis RJ: Vozes, 2014.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura moderna. Teoria Social crítica na era dos meios de comunicação**. 9 ed. – Petrópolis RJ: Vozes, 2011.

WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, T. T. (org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes. Capítulo I, pags. 07-72, 2014.



ANÁLISE DE DISCURSO: POR UMA PRÁXIS DE  
LIBERTAÇÃO FEMININA A PARTIR DA FILOSOFIA DA  
LIBERTAÇÃO DE ENRIQUE DUSSEL

DISCOURSE ANALYSIS: FOR A WOMEN'S  
LIBERATION PRÁXIS FROM ENRIQUE  
DUSSEL'S PHILOSOPHY OF LIBERATION

Solange Maria de OLIVEIRA CRUZ<sup>1</sup>

Carlos Roberto da SILVEIRA<sup>2</sup>

Marcia Aparecida Amador MASCIA<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Diretora de Unidade Escolar de Creche no município de Paulínia/SP. Mestre em Educação pela Universidade Nove de Julho/UNINOVE-SP. Doutoranda em Educação pela Universidade São Francisco. E-mail: solangecruzse@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente da Universidade São Francisco. E-mail: carlosilveir@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas e Professora Titular da Universidade de São Francisco. E-mail: marciaaam@uol.com.br.





## RESUMO

Este artigo bibliográfico, com base na Análise de Discurso, fundamentada nas ideias de Orlandi (2007) e Pêcheux (1997, 2002), tem por objetivo discutir o não-dito no discurso, toma como objeto de estudo, a análise de duas propagandas: a primeira de uma marca que comercializa cerveja e a outra do Ministério da Justiça, em que, em ambas, as protagonistas são mulheres. O objetivo principal é analisar os discursos publicitários na produção de sentidos sobre a imagem que se tem da mulher na mídia brasileira, no contexto social transmoderno latino americano. Daí, pensar o enunciado e a enunciação a partir de Orlandi e Pêcheux, ao propor uma reflexão sobre a ética da libertação feminina, por meio da Teoria Crítica Latino-Americana, com ênfase na Filosofia da Libertação de Enrique Dussel (2005), em relação à libertação social da mulher, como vítima da opressão erótica que vem sendo submetida.

## PALAVRAS-CHAVES:

Análise de discurso;violência;mulher;mídia brasileira.

## ABSTRACT

This bibliographic article, based on Discourse Analysis, grounded in the ideas of Orlandi (2007) and Pêcheux (1997, 2002), aims to discuss the unsaid in the discourse, taking as an object of study, the analysis of two advertisements : the first from a brand that sells beer and the other from the Ministry of Justice, in which, in both, the protagonists are women. The main objective is to analyze the advertising discourses, in the production



of meanings about the image that women have in the Brazilian media, in the transmodern Latin American social context. Therefore, thinking the utterance and enunciation from Orlandi and Pêcheux, proposing a reflection about the women's liberation ethics, through Latin American Critical Theory, with an emphasis on Enrique Dussel's Philosophy of Liberation (2005), with regard to the social liberation of women, as a victim of the erotic oppression which she has been subjected.

## **KEYWORDS**

Discourse analysis; violence; woman; Brazilian media.

## **1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

A Análise de Discurso (AD) é uma disciplina de interpretação pertencente à área da linguística, atravessada pelo materialismo histórico e imbricada na psicanálise. Da linguística, utiliza-se a noção de fala para o discurso; do materialismo histórico, a teoria da ideologia; da psicanálise, a noção de inconsciente do sujeito.

Orlandi (2007), pesquisadora e professora universitária brasileira, introdutora no final dos anos 70 da Análise de Discurso no Brasil, ao tratar sobre o discurso, deixa claro que analisá-lo não é analisar a língua no sentido linguístico, nem a gramática, e sim, o percurso da palavra. Afirma que o discurso nada mais é que a “palavra em movimento”, cujo estudo revela “o homem falando”, e que a Análise de Discurso “procura “compreender a língua fazendo sentido, enquanto o trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2007, p.15).





Ao se referir à língua, defende que nela se manifesta a ideologia, que produz sentidos, por e para os sujeitos, e complementa que “A língua é assim, condição de possibilidade do discurso” (ORLANDI, 2007, p.22).

Orlandi (2007), ao tratar a questão fundamental na Análise de Discursoreferente à compreensão da “língua fazendo sentido”, traz à reflexão, elementos como os dispositivos de interpretação para as condições de produção do discurso e o interdiscurso (que diz respeito à memória discursiva), a paráfrase, a polissemia, a relação de sentidos, além da formação discursiva (que encerra em si uma formação ideológica que se articula com os sentidos), chegando “então à noção de metáfora que é imprescindível na análise de discurso” (ORLANDI, 2007, p.44).

Para conferir o devido rigor à análise de determinado discurso, é conveniente que se tenha um olhar atento à língua em primeiro plano, enquanto palavra, a fim de que seja devidamente explorada a possibilidade expressiva que esta carrega como materialidade linguística do não- dito, por meio do qual se expressa a formação discursiva. Sendo a formação discursiva a materialização de determinada ideologia, essa se revela no discurso materializado na língua.

Assim,

A formação discursiva constitui-se na relação com o interdiscurso e o intradiscurso. O interdiscurso significa os saberes constituídos na memória do dizer; sentidos do que é dizível e circula na sociedade; saberes que existem antes do sujeito; saberes pré-construídos constituídos pela construção coletiva. O intradiscurso é a materialidade (fala), ou seja, a formulação do texto; o fio do discurso; a linearização do discurso (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 681).

A relação entre intradiscurso e interdiscurso é a relação entre a língua e a formação discursiva, ou discursividade. O intradiscurso se constitui





naquilo que determina o discurso do sujeito, enquanto o interdiscurso se refere a um discurso outro, constituindo a formação discursiva, delimitando o que pode e o que deve ser dito.

É por meio do interdiscurso que se realiza o funcionamento e a materialização da ideologia interpelante dos sujeitos, o que dá sentido ao que o sujeito pretende enunciar.


A Análise de Discurso tem como ponto forte, re-significar a noção de ideologia que é condição para a constituição do sujeito e dos sentidos, embora, “nem sujeitos, nem sentidos, estão completos, já feitos, constituídos definitivamente” (ORLANDI, 2007, p.52), por essa razão, para a Análise de Discurso, os sujeitos se tornam sujeitos no uso da língua.

Daí, Orlandi (2007) ressalta que a análise do discurso tem que ser o menos subjetiva possível, partindo do contexto social em que aquele discurso foi produzido, passando pelas relações de poder presentes no texto, retomando a questão do método, como percurso que nos faz passar do texto ao discurso, e deste às ideologias presentes naquele contexto.

A Análise de Discurso tem como um de seus fundadores, o filósofo francês Michel Pêcheux, que estabeleceu a relação existente no discurso entre a língua, o sujeito e a história ou, a língua e a ideologia, ou seja, na Análise de Discurso, a linguagem é estudada não apenas enquanto forma linguística, mas também enquanto forma material da ideologia, pois é “no contato do histórico com o linguístico, que [se] constitui a materialidade específica do discurso” (PÊCHEUX, 2002, p.8).

Para Pêcheux (2002), as condições de produção de um enunciado determinam o posicionamento do sujeito na sociedade em que está inserido,





influenciando sua produção discursiva, produzindo determinados sentidos sobre determinados temas.

A Análise de Discurso, portanto, trabalha com o sentido e não com o conteúdo do texto. Tal sentido que não é traduzido, mas produzido pelo contexto sócio-histórico cultural.

O *corpus* da Análise de Discurso é constituído pela ideologia presente em determinado contexto histórico, e pela materialidade do texto, representada pela linguagem, que nos dá pistas sobre o sentido que o sujeito pretende dar ao discurso.

Pêcheux (2002) propõe uma reflexão sobre o discurso como estrutura ou acontecimento, ao imaginar “vários caminhos muito diferentes” (PÊCHEUX, 2002, p.16) como sendo possíveis de fazer essa reflexão. Traça como primeiro caminho a se tomar como tema, o enunciado, como outra possibilidade, a partir de uma reflexão filosófica, e por fim, proceder a Análise de Discurso ao entrecruzar três caminhos evocados por ele: o do acontecimento, o da estrutura e o da tensão entre descrição e interpretação no interior da análise do discurso.

Afirma que o real não existe, sendo socioconstruído historicamente, mesmo para as ciências exatas, ou seja, não existe porque é interpretado naquele momento histórico, dentro daquelas condições materiais de existência, em que o real emerge como acontecimento no interior daquele contexto. Ele mostra que no interior do discurso, há um real que surge das possibilidades de outros caminhos, nos entremeios, “Logo: um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX, 2002, p.43).



Para ele, todo fato já é uma interpretação, e que assim, a verdade, como o real, também não existe, existindo apenas a interpretação, sendo assim o discurso uma tensão entre o acontecimento e a estrutura, não sobrevivendo sem uma ideologia que o sustente.

Quando um enunciado emerge e faz sentido, é repetido ideologicamente numa polifonia que atravessa o sujeito, constituindo-o e abrindo-o para uma infinidade de sujeitos e seus “dizeres”, que se constitui em materialidades discursivas, nas quais existe um sujeito que fala no outro, construindo-o socialmente, e que nele se materializa de múltiplas formas, como a imagética, a verbal, etc. Neste deslocamento de sentidos surge o “lugar a interpretação” (PÊCHEUX, 2002,p.53), que desemboca na “questão final da discursividade como estrutura ou como acontecimento” (PÊCHEUX, 2002, p.55).

Ao assistir determinados programas na televisão, ouvir uma palestra, ler um livro, assistir uma peça teatral, o sujeito não só capta o conteúdo do que foi visto, lido ou apresentado, mas é afetado pelos sentidos políticos, históricos, sociais e psicológicos intrínsecos a todas essas formas de comunicação, que são “materialidades discursivas, implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido” (PÊCHEUX, 2002, p.49).

Na Análise de Discurso, portanto, a linguagem vai além do texto, trazendo, em seus entremeios, sentidos pré-construídos, dos quais emergem interdiscursos, que dizem respeito à memória discursiva, constituídos socialmente, o que faz com que todo dizer, seja ideologicamente marcado (ORLANDI, 2007). Ele é assujeitado ao coletivo, cujo assujeitamento ocorre no nível inconsciente, quando este toma para si discursos outros, interiorizando





os enunciados construídos coletivamente, tornando-se porta-voz desses discursos e representante dos sentidos que estes carregam, portanto não se trata de um sujeito autônomo e individual.

A Análise de Discurso entende que não descobrirá nada novo ao analisar um discurso, fará apenas uma nova leitura ou interpretação de um tema, dentro de um determinado contexto. Ela mostra como o discurso funciona, sem a pretensão de julgar se está certo ou errado, pelos múltiplos sentidos que este pode trazer.

A AD não vai trabalhar com a forma e o conteúdo, mas irá buscar os efeitos de sentido que se pode apreender mediante interpretação. Nunca esquecer que a interpretação sempre é passível de equívoco, pois embora a interpretação pareça ser clara, na realidade existem muitas e diferentes definições, sendo que os sentidos não são tão evidentes como parecem ser (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 682).

Neste percurso de interpretação da língua, a Análise de Discurso interroga os sentidos estabelecidos, analisa o discurso, como prática da linguagem, utiliza-se de variadas formas de produções textuais que podem ser verbais ou não verbais, escritas, imagéticas, gestuais ou corporais e enquanto instrumento teórico-metodológico, a Análise de Discurso permite analisar as tramas, os entremeios do dizer.

## **2. PROPAGA(NDA) QUE NÃO SE DEVE PROPAGAR**

Utilizamos “Propaga(NDA) que se deve não propagar”, pois podemos fazer uma inferência ao termo “Acordo de não-divulgação” (Non-Disclosure Agreement - NDA), no sentido de que toda arte publicitária, teria que de todas as formas



se cuidar para não expor mensagens que redundaria em violência contra a pessoa humana, aqui em especial, para o momento, a mulher.

Observamos durante nosso percurso investigativo, que atualmente a Análise de Discurso vem sendo bastante utilizada para empreender análises de discursos publicitários, enunciados que visam incentivar o consumo de bens e serviços, bem como, anúncios impensáveis que podem incitar a violência contra as mulheres, cujas peças publicitárias são cuidadosamente planejadas com o fim de atingir determinado público.

Tais discursos (publicitários), revelam-se promotores não só de vendas de produtos, mas de afirmações de ideologias presentes na sociedade, dentro do momento histórico em que foram produzidos.

A Análise de Discurso, que como vimos anteriormente, considera a produção discursiva como sendo elemento inseparável do contexto sócio-histórico ao revelar sujeitos e ideologias, uma vez que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia (PÊCHEUX, 1997), analisar os discursos publicitários é uma das várias possibilidades de análise das ideologias presentes no imaginário social.

Com base nessas reflexões, o objeto de estudo a Análise de Discurso são duas propagandas: o “Bar da Boa” e “Bebeu perdeu”. Por objetivo pretende-se identificar as formações discursivas presentes nas propagandas, em que mulheres aparecem como protagonistas principais, em que se analisa a relação entre o dito e o não-dito na produção de sentidos sobre a imagem que se tem da mulher na mídia, no contexto social, não de uma pós-modernidade, mas no sentido da Transmodernidade<sup>4</sup> através da teoria de Enrique Dussel.

---

<sup>4</sup> Conceito desenvolvido por Enrique Dussel – uma abordagem crítica do eurocentrismo que está para além da modernidade e pós-modernidade.



Dussel utiliza o termo “Transmodernidade”, como sendo “um momento final da Modernidade” (DUSSEL, 2016, p.61) e “uma fase final da cultura moderna euro-americana, o ‘centro’ da “Modernidade” (DUSSEL, 2016, p.63), que segundo ele começou com a invasão e exploração da América pela Europa, em 1492, contexto em que se tornou o centro do mundo e símbolo da Modernidade.

#### A Transmodernidade

indica essa novidade radical que significa o surgimento – como se a partir do nada – da exterioridade, da alteridade, do sempre distinto, de culturas universais em desenvolvimento, que assumem os desafios da Modernidade e, até mesmo, da pós-modernidade euro-americana, mas que respondem a partir de outro lugar, *otherlocation* (DUSSEL, 2002), do ponto de sua própria experiência cultural, diferente da euro-americana, portanto capaz de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura moderna única (DUSSEL, 2016, p.63, itálico do autor).

Segundo Dussel (2016), a “Transmodernidade” denuncia o discurso da *totalidade* e o encobrimento do *Outro*, que foi explorado e coisificado, tornado um *não-ser*, servindo, entre outras coisas à razão instrumental do eurocentrismo como ideologia e do machismo na *erótica*, perpetuando relações desiguais de poder *macho/fêmea*, desde a colonização da América Latina, até os dias atuais.

A metodologia a ser utilizada neste trabalho será a revisão de literatura e a análise discursiva de duas propagandas, primeiro o “Bar da Boa” e segundo “Bebeu perdeu”, cujas análises seguirão a linha francesa da Análise de Discurso.

### 3. “BAR DA BOA”

No ano de 2006, a fabricante de cerveja brasileira Antártica iniciou o lançamento de uma campanha publicitária que envolvia a Internet, a TV



e a interação com o público, por meio de embalagens decoradas e ações promocionais para um ambiente denominado: BOA–Bebedores Oficiais de Antártica. Em tal campanha, uma conhecida atriz de novelas estreou o primeiro de muitos filmes, ao apresentar o seu bar, o “Bar da Boa”, local onde ocorreram filmagens com a participação da atriz e de alguns personagens ao longo do período de veiculação publicitária do produto.

Segundo a empresa produtora da propaganda, o conceito a ser trabalhado naquela campanha era o de que o “Bar da Boa” era o melhor lugar para se estar. Na internet, o público poderia se tornar sócio do “Bar da Boa”, isso por meio do site da marca, ao interagir virtualmente com a peça publicitária, criando histórias dentro do bar, onde poderia envolver nomes de amigos, em formato “sitcom”<sup>5</sup> com a participação da atriz e de outros personagens. Os “personagens” incluídos na história, ou seja, os amigos citados pelos internautas no ambiente virtual, poderiam receber a história criada com sua “participação”, via e-mail.

O filme de estreia, intitulado “Introdução”, aconteceu no “Bar da Boa” onde as sequências de imagens foram narradas pelo locutor. O filme começa com imagem da fachada do bar e o locutor explica:

“Este é o bar da Boa”. O filme segue e mostra a atriz dentro do bar com uma saia bem curta, ela abaixa para pegar duas garrafas de cerveja na geladeira do bar, a câmera foca no corpo dela, da cintura para baixo, enquanto o locutor acrescenta: “Para você ter uma ideia, esta é a dona. Toda Boa”. A atriz mostra a garrafa de cerveja para a câmera e responde sorridente: “A Boa é essa aqui ó”. A

---

<sup>5</sup> Abreviatura da expressão inglesa situation comedy (“comédia de situação”, numa tradução livre), é um estrangeirismo usado para designar uma série de televisão, com personagens comuns em que existem uma ou mais histórias de humor encenadas em ambientes comuns, como a família, o grupo de amigos, o local de trabalho etc.

câmera foca no logotipo da marca. Na cena seguinte, aparecem as garçonetes e os garçons. O locutor continua: “Esta é a galera que trabalha lá. Boa”. Ele dá ênfase à palavra “Boa”, enquanto as garçonetes vestidas com roupas sensuais, saias curtas e blusinhas tomara que caia, circulam pelo ambiente do bar, carregando bandejas com copos e garrafas de cerveja. O foco é dado em duas mulheres que passam na frente da câmera, uma loira e uma morena. Na cena seguinte, aparece uma garrafa com um copo cheio de cerveja e o locutor exclama: “E principalmente, esta é a cerveja que é servida lá. Muito Boa”. Na cena seguinte é mostrado o bar cheio de pessoas sorrindo e bebendo, quando o locutor afirma: “Por isso é que só tem gente Boa, pelo menos enquanto tiver Boa”. Numa das mesas mostram dois homens, com dois copos, um copo cheio de cerveja, outro vazio. Um dos homens vira a garrafa para encher o copo vazio, mas a cerveja acaba e ele exclama: “Que isso?”. Então a atriz aparece com dois copos grandes, cheios de cerveja e coloca sobre a mesa dos homens, respondendo bem sorridente: “Calma gente, tem pra todo mundo”, e o comercial termina ao focar num copo cheio da cerveja, enquanto o locutor finaliza: “Boa, só se for Antarctica”.<sup>6</sup>

Ao iniciarmos a análise da propaganda, chama a atenção o nome dado ao bar: “Bar da Boa”. Fica claro que, propositalmente, a utilização da palavra “Boa” refere-se à cerveja Antarctica e à dona do bar, que neste caso é representada por uma atriz, cuja vestimenta, saia e blusa, bastante curta e decotada, remete a um apelo à sensualidade feminina. Além do locutor chamar a mulher de “dona Boa”, ainda enfatiza que ela é toda boa, enquanto a câmera foca em suas pernas à mostra, quando ela se abaixa para pegar uma cerveja na geladeira.

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=i4TUV5QmKrk>

Socialmente falando, nos dias atuais, não há problema nenhum no fato de uma mulher ser dona de um bar, chama a atenção o fato de nesta campanha publicitária, a mulher ser a dona do bar “da Boa”, o que imprime certa ambiguidade inicial ao sentido estabelecido sobre quem seria a boa em questão: a cerveja, ou a dona do bar. Em seguida, a fala do locutor deixa claro que a mulher exposta na propaganda, também é considerada boa. Aliás, “toda boa”.

A imagem da dona do bar da “Boa”, não nos faz relacioná-la à imagem de uma profissional executiva, por exemplo, papel social muito comum de ser desempenhado pelas mulheres no Brasil contemporâneo, mas remete a um discurso social intrínseco machista, em que a mulher é apresentada como um produto a ser desejado, consumido, como sendo “toda boa”, que representa, pelas lentes publicitárias, a mulher fisicamente perfeita, como que desvalorizando as mulheres que não são assim fisicamente tão “boas”. Há um sentido erótico, de apelo sexual imagético, que o decote da blusa parece querer ressaltar na foto, em que se estampa a campanha.

Figura 1 – Campanha do “Bar da Boa” com Juliana Paes



Fonte: Etílicos (2020).

A imagem da mulher neste ambiente que comercializa cerveja, no modo como se veste e como é chamada, com o uso da ambiguidade como recurso linguístico com a palavra BOA - nome dado ao grupo que consome a marca de cerveja Antártica - Bebedores Oficiais de Antártica, parece querer passar a ideia de equivalência, como se ambos fossem o produto que está à disposição do público masculino, apreciadores de cerveja e de mulher “boa”.

Nesse anúncio, observamos a construção de um discurso leve, cômico e com uma linguagem que apela para a polissemia e para a cotidianidade, no sentido de criar uma proximidade com o sujeito receptor do enunciado. A palavra “boa”, aqui denota uma referência também à mulher, construindo o sentido de que a cerveja é boa como a mulher é boa.

Ao trabalhar a figura da mulher associada à sensualidade, a propaganda leva a entender que considera a mulher, tanto quanto a cerveja, como objetos de desejo, de conquista, do público masculino, para quem a propaganda parece ser direcionada.

#### **4. “BEBEU PERDEU”**

No ano de 2015, a página oficial do Ministério da Justiça do Brasil postou uma foto que deu início a uma campanha vinculada à Internet, intitulada “Bebeu perdeu”, cujo slogan dizia: “Bebeu demais e esqueceu o que fez? Seus amigos vão te lembrar por muito tempo. Bebeu, perdeu. Curta a vida sem beber”.

A foto da campanha publicitária trazia uma imagem de três mulheres, sendo que uma delas aparecia com expressão facial séria à frente das outras duas, ao fundo. Estas que pareciam rir dela, davam a entender que o celular nas mãos das mulheres, tanto à frente como ao fundo, trazia algum conteúdo

que fazia referência à situação referente ao tema do slogan da campanha: “Bebeu demais e esqueceu o que fez? Seus amigos vão te lembrar por muito tempo. Bebeu, perdeu”. Tudo indicava que tal situação ocorrera com a mulher à frente da foto, tornando-a motivo de zombaria das outras duas, isso através de imagens de um aparelho de telefone celular que traziam nas mãos.

A propaganda foi alvo de questionamentos, críticas e protestos de internautas no site do Ministério da Justiça, pois entenderam que a peça publicitária era de cunho machista e de estímulo à violência contra a mulher, em especial àquela em situação de vulnerabilidade pelo uso de álcool ou outras drogas. Considerada não educativa, vexatória e podendo incitar a violência, a propaganda foi retirada do ar no mesmo dia em que foi veiculada, sob a alegação do próprio Ministério da Justiça, de que havia se equivocado ao objetivar conscientizar jovens de até 24 anos sobre os problemas com o uso de álcool.

Figura 2 – Campanha do Ministério da Justiça



Fonte: Blogs.ne (2020).



Nessa campanha publicitária, cuja intenção foi a de prevenir jovens contra o abuso de uso de álcool pelos malefícios que este pode causar, observamos a construção de um discurso que deu a entender que, caso a mulher bebesse, teria algo a perder, como que implicitamente culpando-a por “algum mal” que viesse a lhe ocorrer nessa situação de embriaguez, e que não seria esquecido, já que a postagem trazia a mensagem: “Com certeza, o seu mico vai ser lembrado por muito tempo”. Aqui, vemos o uso da palavra “mico”, gíria de uso comum entre os jovens, cuja expressão significa “passar vexame” ou ainda, vergonha por fazer, dizer algo ou sofrer algo inconveniente.

Observou-se um direcionamento da campanha às mulheres mais jovens, tanto que utilizou-se a internet como meio de propagação da mensagem, ao fazer uso da linguagem simbólica própria do mundo virtual, como uso da Hashtag<sup>7</sup> seguida da frase “Bebeu perdeu”, o que a exemplo da publicidade analisada anteriormente, apela para a polissemia e para a cotidianidade, para criar uma proximidade com o sujeito receptor do enunciado.

A frase “#BebeuPerdeu” neste caso, enfatiza a proximidade desejada com usuários de redes sociais, mas o fato de a imagem ser constituída por três mulheres, dá a entender que a “conscientização” faz referência às mulheres, que se beberem terão algo a perder, e que pela vergonha, sentirão e não será esquecido.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que a mulher brasileira tem sido investida de um papel secundário e inferior ao do homem, como resultado de uma construção social

---

<sup>7</sup> Expressão comum entre os usuários das redes sociais, na internet. Consiste de uma palavra-chave antecedida pelo símbolo do jogo da velha (#). No caso temos como exemplo **#BebeuPerdeu**.



de centenas de anos de história, e que a sociedade brasileira se firmou nas relações patriarcais de poder, fazendo com que o sexo feminino fique relegado a um papel de submissão, em que as mulheres sejam *assujeitadas* como um *não-ser* e em muitas das vezes reduzidas a *entes*, a objetos de desejos e fantasias do sexo masculino (Dussel, 1980). Consideramos necessária a reflexão sobre o discurso de *não-ser*, implícito na propaganda de cerveja e na do Ministério da Justiça analisadas acima, quanto à relação e a afirmação ideológica desse *status quo*, da condição feminina.

Propomos assim, uma reflexão filosófica sobre a ética da libertação feminina, por meio da Teoria Crítica Latino-Americana, com ênfase na Filosofia da Libertação de Enrique Dussel (2005), quanto à libertação erótica, que “é trabalhada quando Dussel formula a ética orientada para a libertação (SOUSA, 2016, p.170).


Para Sousa

Dussel concebe o sujeito feminino como *outro* dentro do processo de *totalidade* engendrado a partir de uma mentalidade de conquista e dominação calcada no *ego cogito* e no desejo de conquista corporal do masculino em relação ao feminino (SOUSA, 2016, p.170, *itálicos do autor*).

Ele oferece por meio da Filosofia da Libertação, uma reflexão crítica sobre a situação de exclusão como *não-ser*, na qual a mulher brasileira sofre em relação ao homem, como herança da construção social a que foi submetida, desde o início da formação da sociedade brasileira.

A mulher, como ser excluído, tratada como *ente*, no contexto de dominação social em que tem sua condição de *ser* negada, em favor de um machismo velado, que a considera objeto de desfrute de seus desejos sexuais. Isso é que podemos verificar nas propagandas analisadas, reforçando essa





ideologia machista quando é apresentada de maneira erotizada, como parte de um produto de consumo, num comercial direcionado aos homens, como no “Bar da Boa” ou como penalidade por ser mulher, e que por beber, pode perder alguma coisa, como insinua-se em “#BebeuPerdeu”, que possui uma conotação à violência física, apelo ao sexo não consentido, em que a mulher “perde”. Daí a violência já na publicialização.

Aqui o grande efeito é o de se propagar a violência e, de certa forma, autorizar que isso aconteça.

A violência simbólica é atravessada pela palavra “Boa”, que oferece a mulher para ser “consumida” e “usada” e, em cuja foto, ela aparece sorrindo. Já pela palavra “perdeu”, a propaganda mostra a imagem de uma jovem, que perdeu algo, talvez sua dignidade, sua moral, podendo ter sido violada sexualmente, dentre outros eventos, portanto sendo motivo de caçadas por suas colegas.

A conotação à violência física com a “permissão social” veiculada nas campanhas publicitárias, remete à *erótica* na filosofia de Enrique Dussel (1980) e constitui-se basicamente, na relação amante/amado (ou, ainda, varão/mulher).

O filósofo pontua que a partir de um ideário de dominação centrado na satisfação dos desejos do amante sobre o amado, a *erótica* estabeleceu com as mulheres um momento além da negação de sua identidade, ou seja, a negação de sua corporeidade.

Nesse sentido, formula sua libertação a partir de uma opção ética que se pauta na realidade material do sujeito oprimido (SOUSA, 2019, p.169), aqui representado pela mulher.

Em Dussel (1993), entendemos que reverter esse quadro de erotização da mulher, como *oprimida, incomunicada, excluída*, passa por libertá-la da



submissão corporal, em que é vista como objeto sexual e seu corpo, como fonte de realização dos desejos sexuais masculinos, inculcando-lhe uma visão positiva de si mesma, por meio da afirmação de sua “identidade”, num processo de autoavaliação, do dar valor a si, como ser e como humano.

Tudo começa com uma *afirmação*. A *negação da negação* é o segundo momento. Como se poderá negar o desprezo de si mesmo, senão iniciando pelo caminho para o autodescobrimento do próprio valor? A afirmação de uma “identidade” processual e reativa (...) devem efetivamente se decolonizar, mas devem começar pela autoavaliação (DUSSEL, 2016, p.64).

Mas como se autoavaliar? De que forma se daria esse processo?

Dussel (2016, p.65) aponta um caminho possível que “Parte de uma afirmação autoavaliativa e é a partir desta reflexão inicial que edificará todo um edifício. Contra os juízos já habituais é necessário começar desde a origem positiva da própria tradição cultural”, ou seja, é preciso que neste caso, a mulher se valorize como ser humano, e não se permita ser diminuída, menosprezada, exposta em condição análoga a de um objeto consumível.

A mulher, ao ter sua *alteridade* negada pela sociedade que estabelece “padrões que vigoram até os dias atuais, quando, por exemplo, tem-se a mulher como objeto sexual, reprodutora, doméstica, ser secundário e seu corpo como meio de realização dos desejos masculinos” (DUSSEL, 2016, p.173), precisa compreender que esses são mecanismos de dominação erótica e de relações de dominação, das quais ela precisa se libertar.

Sobre a necessidade desta vontade de libertar-se, tem que partir primeiramente da mulher, uma vez que é ela quem sofre as formas de opressão vivenciadas e perpetuadas em propagandas como as estudadas neste artigo. Pansarelli (2010) explica que, segundo a compreensão dusseliana, é



(...) que um homem não é jamais capaz de sentir em profunda intensidade a realidade como uma mulher a sente: ainda que ele possa se sensibilizar, preocupar-se, esforçar-se e com isso se aproximar, jamais vivenciou negativamente e em si próprio as imposições de uma sociedade machista. Sua razão continua *masculina*, mesmo que compreensiva à sua alteridade (PANSARELLI, 2010, p.158).

Por isso, propagandas comerciais como essas devem ser questionadas pela sociedade em geral, mas em particular, esse questionamento deve partir das próprias mulheres que muitas vezes acabam sendo propagadoras, elas próprias, de uma ideologia machista que perpetua a condição subalterna, em que vivenciam até os dias atuais “uma história negativa, a história de sua negação: do seu direito de viver, da sua liberdade, da sua condição de ser humano” (PANSARELLI, 2010, p.70).

A proposta da filosofia dusseliana, neste processo de libertação da condição feminina de opressão, de menosprezo via exploração sensual de seus atributos físicos e sexuais, tal como uma mercadoria a venda numa vitrine, é levantar esse debate e essa reflexão na sociedade, começando por entender “o sentido originário da noção *libertação*, suas relações diretas com a liberdade propriamente dita” (PANSARELLI, 2010, p.188), e abrir *frentes de libertação* articuladas a uma *práxis de libertação* (PANSARELLI, 2010) para que isso aconteça.

A Análise de Discurso empreendida neste trabalho não é, de modo algum, a propositura de verdades absolutas, mas apenas reflexões dentro de interpretações possíveis dos discursos por trás das propagandas, em especial, das propagandas analisadas aqui, como um modo de despertar olhares outros, inspirados pelas leituras dos autores escolhidos para fundamentar

teoricamente as reflexões sobre o tema, rumo à proposta de uma ética de libertação feminina, por meio da Teoria Crítica Latino-Americana, com ênfase na Filosofia da Libertação de Enrique Dussel (2005), quanto à libertação social da mulher como vítima da opressão erótica.

## REFERÊNCIAS

ALVES, L. As dez propagandas mais famosas de cerveja. **Etílicos.com**, [S.l.], 2013. Disponível em <http://etilicos.com/as-dez-propagandas-mais-famosas-de-cerveja/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

CAREGNATO, R. C. A.; MUTTI, R. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto Contexto Enfermagem**, Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 679-84, out./dez. 2006.

DUSSEL, E. **La pedagogia latinoamericana**. Bogotá: Nueva America, 1980.

\_\_\_\_\_. **Filosofia na América Latina 1. Filosofia da Libertação**. São Paulo: Loyola/UNIMEP, 1980.

\_\_\_\_\_. **1492, o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 51-73, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00051.pdf>. Acesso em: 22 abr. de 2020.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2007.



PANSARELLI, D. **Filosofia e práxis da América Latina**: contribuições à filosofia contemporânea a partir de E. Dussel. 2010. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: **uma crítica à afirmação do óbvio**. 3. ed. Tradução de Eni Orlandi *et al.* Campinas: UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. O discurso: **estrutura ou acontecimento**, Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

SOUSA, L. F. C. Corporeidade e libertação: pensando a libertação erótica a partir de Enrique Dussel. **Publicatio UEPG Applied Social Sciences**, Ponta Grossa, v. 24, n. 2, p. 169-80, maio/ago. 2016.



AÇÕES E PENSAMENTOS DE IMAGENS DA CLASSE  
TRABALHADORA: DOS [FECHAMENTOS] ÀS ABERTURAS

ACTIONS AND THOUGHTS OF WORKING CLASS  
IMAGES: FROM [CLOSES] TO OPENINGS

Ana Rita VIDICA<sup>1</sup>

Luciene de Oliveira DIAS<sup>2</sup>

João Lúcio Mariano CRUZ<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (2017), com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris / PDSE-CAPES). Docente do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás.

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

<sup>3</sup> Doutorando em Comunicação pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, na linha de Mídia e Cultura. Atua na área de concentração em Comunicação, Cultura e Cidadania, discutindo sexualidades plurais. Mestre em Comunicação pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás





## RESUMO

Nosso trabalho busca adentrar nos pensamentos e ações das fotografias da classe trabalhadora produzidas por August Sander (1876-1964) em suas relações com fotografias contemporâneas (1955-2019). As imagens de corpos de trabalhadoras e trabalhadores apresentam-se como espaço simbólico de acionamento de diferenças na medida em que apresentam sintomas-rastros culturais (DIDI-HUBERMAN, 2012). Por isso, buscamos acessar uma memória das fotografias, tomadas como portadoras de pensamento (SAMAIN, 2012), para pensar visualidades da pluralidade de corpos de trabalhadoras e trabalhadores na sociedade de nosso tempo, utilizando a proposta teórico-metodológica de cruzamento de imagens proposta por Didi-Huberman (2012). Nossas pistas iniciais indicam que nos processos de construção de fotografias de trabalhadores há passagens que demonstram uma centralização na performance heterossexual e masculina do que seja o corpo de “um trabalhador”; e que o corpo gay e outros corpos plurais, quando acessam o direito de olhar (MIRZOEFF, 2016) e de serem vistos tensionam essa performance dominante e promovem aberturas.

## PALAVRAS-CHAVE

fotografia;visualidades;corpos plurais;cultura;diferença.

## ABSTRACT

Our work seeks to enter into the thoughts and actions of the working class photographs produced by August Sander (1876-1964) in his relations



with contemporary photographs (1955-year). The images of workers' bodies are presented as a symbolic space for triggering differences as they present symptoms and cultural traces (DIDI-HUBERMAN, 2012). Therefore, we seek to access a memory of the photographs, taken as carriers of thought (SAMAIN, 2012), to think about visualities of the plurality of bodies of workers in the society of our time, using the theoretical-methodological proposal of crossing images proposed by Didi-Huberman (2012). Our initial clues indicate that in the processes of construction of photographs of workers there are passages that demonstrate a centralization in the heterosexual and male performance of what is the body of "a worker"; and that the gay body and other plural bodies, when they access the right to look (MIRZOEFF, 2016) and to be seen, tension this dominant performance and promote openings.


## **KEYWORDS**

photography;visualities;plural bodies;culture;difference.

## **1. INTRODUÇÃO**

Nosso trabalho busca interpretar as ações e pensamentos elaborados a partir do acionamento de fotografias que registram momentos vivenciados pela chamada classe trabalhadora de uma época. As imagens aqui analisadas foram produzidas por August Sander (1876-1964), sendo que propomos relacioná-las com outras fotografias em uma montagem realizada a partir do trabalho de diversos profissionais de fotografia e que retratam também trabalhadoras e trabalhadores contemporâneos. Pensar as imagens pelo que elas nos provocam





é o caminho adotado neste ensaio para tatear o redesenho sócio-histórico de visualidades corporais, e, sobretudo, a procura por emancipação.

O que ilumina a ideia de emancipação presente neste texto está ancorado na proposição de Rancière (2012). Para este autor, o processo de emancipar-se começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir. O olhar também pode ser transformador na medida em que se observa, seleciona, compara e interpreta. Esta é a configuração do caminho adotado neste texto em que é possível associar e dissociar imagens favorecendo um “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2021, p. 23).

Com esta perspectiva, propomos nos relacionar com as imagens selecionadas a partir do que orienta Etienne Samain (2012), tomando-as como portadoras de pensamentos e, também, como agentes que nos fazem pensar. Para este pesquisador, as imagens têm continuidade a partir do olhar do outro. Assim, quem as produziu corporificou nelas seus pensamentos, parte integrante de sua época, mas apostamos que também os pensamentos de quem olha essas mesmas imagens em uma época distinta da que foram produzidas dão forma a ação nas e pelas mesmas imagens. Todo este movimento é constituído enquanto processo de emancipação das imagens.

De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios, e, até, suas intervenções, por vezes deliberadas. (SAMAIN, 2012, p. 22-23).

Em complemento, Didi-Huberman (2012) nos diz que essas imagens ardem ao tocar o real. Por isso, elas carregam sintomas-rastro de uma




memória que ainda não esfriou em nosso tempo presente, o que se constituiu enquanto hipótese deste artigo. As imagens de trabalhadores da Alemanha do início do século XX guardam contrastes e reflexos com as imagens de trabalhadoras e trabalhadores plurais de nosso tempo, pois entre elas há fechamentos e aberturas continuadas pelo pensamento de quem as observa e as incorpora.

Assim é que as imagens aqui trabalhadas recebem calor dos diferentes tempos que as habitam (FERNANDES, 2017). Elas se aquecem nos cruzamentos temporais, lugar de encontro anacrônico entre memórias perpetuadas e (re)descobertas contravisuais. Nesse sentido, a imagem é “um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

Esta memória aquecida tem continuidade nas imagens aqui analisadas na medida em que trazem rastros de uma centralização na performance heterossexual e masculina do que seja o corpo de “um trabalhador”. No entanto, o fechamento desta centralidade vai na contramão de se pensar as aberturas que as imagens nos provocam. As classificações em “tipos” sociais homogêneos utilizadas por August Sander em suas fotografias se encontram aqui com a diversidade dos corpos assalariados contemporâneos. Por isso, as aberturas propostassurgem como fissuras contravisuais no pensamento rastreável nas imagens de trabalhadores de Sander em cruzamento com imagens de trabalhadoras e trabalhadores contemporâneos.

Utilizamos para este artigo a proposta teórico-metodológica de cruzamento de imagens de Didi-Huberman (2012), que consiste no agrupamento de imagens com o objetivo de perceber suas semelhanças





e dessemelhanças, propiciando o surgimento dos seus pensamentos e ações. Com esta operação acreditamos exercitar uma contravisualidade (MIRZOEFF, 2016) e, conseqüentemente, contribuir para a complexificação dos estudos sobre imagem.

Segundo Mirzoeff (2016), a contravisualidade se contrapõe à visualidade, um conceito do século XIX que se refere à visualização da história e tem sido fundamental para a legitimação da hegemonia ocidental que se dá por um processo de classificação, separação e estetização de forma autoritária. Essa perspectiva da visualidade tem sido afrontada pelos “vencidos” e “oprimidos” que, por sua vez, vem reivindicando com muito força o direito de olhar. Para Mirzoeff, “a autonomia reivindicada pelo direito a olhar opõe-se assim à autoridade da visualidade” (2016, p. 747).

O direito de olhar é, portanto, “uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (ibid., p. 749). Com isso, o entrelaçamento temporal-imagético proposto se vincula ao “direito de olhar” na medida em que abre a quem observa uma outra possibilidade de interpretação que foge a uma classificação pré-moldada, tendo como horizonte a percepção dos olhares das pessoas representadas. A escolha do olhar se justifica no argumento sintético de que as imagens são formas que entre si se relacionam e dialogam, assim como nossos olhares se cruzam nas ruas, nas fábricas e nas salas de aula.

## **2. CORPOS HOMOGÊNEOS [FECHAMENTOS]**

Os processos de assimetrias entre os diferentes corpos foram e são historicamente construídos (SEGATO, 1998; LOURO, 2010) por práticas



sociais, discursos e instituições que pensam e agem também via representações imagéticas. Para provocar as reflexões sobre as imagens de August Sander selecionadas aqui, partimos da pressuposição de que estas carregam o que Didi-Huberman (2012) chama de sintomas-rastros culturais. Estes, por sua vez, sinalizam narrativas de uma história única (ADICHIE, 2009) perigosa uma vez que apresentam como únicos os corpos que comporiam a classe trabalhadora de uma época anterior ao nosso olhar. Por isso, utilizamos as fotografias de pessoas que pertenceram às categorias sócio-profissionais de August Sander para chegar aos pensamentos que essas imagens nos suscitam. Um salto a mais é investir na possibilidade de encontrar contrapontos a essas imagens.

Fotógrafo alemão, August Sander (1876-1964) é reconhecido por um conjunto de obras que marcou a fotografia documental do século passado. *O Semblante da época* buscou sintetizar a sociedade alemã em tipos, e foi pensado por Sander como volume introdutório de seu projeto *Os homens do século XX*. Este projeto, composto basicamente por retratos de trabalhadores e iniciado na década de 1920, constitui-se hoje como um arquivo tipológico de pessoas que fizeram parte da Alemanha do início do século XX. Vale lembrar que esta Alemanha se encontrava totalmente mergulhada nas transformações econômicas, sociais e políticas, especialmente vinculadas às duas guerras mundiais.

Para Paulo José Rossi (2009), Sander e suas fotografias integram um contexto de mudanças profundas na sociedade alemã desde sua unificação, em 1871, até as três primeiras décadas do século XX. Ou seja, Sander teria buscado retratar “uma sociedade em plena mutação que vai do mundo camponês arcaico oitocentista a uma sociedade pautada pelo capitalismo moderno que se configurava naquele país” (ROSSI, 2009, p. 11). Para tanto, o fotógrafo alemão (Fotografia 1) organizou seus retratos segundo um critério de classificação



de tipos da sociedade elaborado por ele mesmo, o que se vincula a um dos princípios da visualidade, a classificação (MIRZOEFF, 2016).

Fotografia 1— August Sander, 1925



Fonte: sítio eletrônico do MoMA.org, *Museum of Modern Art, New York*.

Este critério de classificação tipológica seria uma influência do paradigma arquivístico do fim do século XIX e estaria amparado em uma pretensa racionalidade técnica (ROSSI, 2009), que tentava encaixar pessoas, literalmente, em gavetas ou pastas, como arquivos.

Podemos interpretar essa noção de tipo em dois planos: um no âmbito das ideias, e outro no plano visual. No campo da abstração, Sander está expressando aquilo que ele entende ser o indivíduo em sociedade, o qual tem sua personalidade formada através da experiência coletiva. O grupo em que o sujeito está imerso pesa sobre sua forma de ser, pensar e agir; o sujeito incorpora atributos e disposições do grupo que conformam certo tipo social, o qual, por sua vez, ‘caracteriza a expressão de uma época’ e a expressão de um grupo. (ROSSI, 2009, p. 17).

Ao mesmo tempo, esse processo de classificar remete à discussão proposta por Mirzoeff (2016), configurando-se como parte de um complexo de visualidade, na qual se pretende classificar, separar e estetizar. Esse processo



que constitui uma modalidade de visualidade, no sentido de autoridade, de acordo com Mirzoeff (2016, p. 748), se resume a três categorias: 1) nomeação, categorização, definição; 2) separação dos grupos já classificados como forma de organização social; 3) faz parecer certa esta classificação separada, que é estética.

Sander, ao propor a obra *Os homens do século XX*, classifica os tipos sociais humanos, os separa e estetiza por meio da fotografia. Sua obra é composta por sete grupos temáticos sequenciais, que seriam os tipos sociais:

O camponês; O artesão; A mulher; As categorias sócio-profissionais; Os artistas; A grande cidade; Os últimos dos homens -, cada um contendo certo número de porta-fólios numerados num total de 49 pastas. Dentro de cada porta-fólio há uma série de fotografias igualmente numeradas contabilizando ao todo 619 retratos fotográficos. (ROSSI, 2009, p. 10).

Não tomamos as fotografias de August Sander aqui como documento histórico - muito embora reconheçamos que registros como esses têm direcionado o olhar de muitas pesquisas quando aos tipos sociais humanos possíveis. Contudo, o que buscamos aqui é focar esse conjunto de fotografias como uma narrativa contada por Sander e corporificada por seus pensamentos localizados no tempo. Nessa perspectiva, “enquanto percepção do real, a maioria de seus retratos correspondem a estereótipos concebidos socialmente, no sentido de seus trabalhos serem realidades construídas” (ROSSI, 2009, p. 13), o que é percebido quando essas imagens são colocadas em conjunto, como o fazemos aqui.

A implicação psicológica, intuitiva, de fruição dos aspectos conscientes (as motivações) e inconscientes presentes no ato de criação do artista não basta para explicar como o mundo social se inscreve na obra e nas motivações do artista. Este está inserido numa sociedade e faz parte de grupos sociais específicos nos quais ocupa determinada posição social. (ROSSI, 2009, p. 13).







Tomamos a perspectiva de Samain (2012), em que as imagens adquirem poder de ideação. Ou seja, elas suscitam pensamentos e ideias. Por isso, sua força está ancorada na relação potencial e potencializada com outras imagens. Em nosso estudo, pinçamos destes tipos sociais humanos organizados por Sander nove fotografias do grupo temático das categorias socioprofissionais (Fotografia 2) com a intenção de apreender/compreender/relacionar a visualidade do corpo de um trabalhador registrada por Sander e, posteriormente, depositar nosso olhar sobre o corpo imagético de trabalhadoras e trabalhadores contemporâneos fotografados por diversos nomes.

#### Fotografia2—Corpos homogêneos [fechamentos]



Fonte: *Corpos homogêneos [fechamentos]*, montagem realizada pelos autores do presente texto, com base em fotografias de August Sander.






Conforme a Fotografia 2, constituída por um conjunto de fotografias agrupados pelos autores do texto aqui apresentado, seguindo a proposta teórico-metodológica de Didi-Huberman (2012), selecionamos na primeira coluna as fotografias intituladas Operador de Máquina (1926), Mestre Marceneiro (1938); Padeiro (1928). Na segunda coluna temos Ferreiro (1930), Pedreiro (1928) e Ferreiros (1926). Na terceira coluna vemos Mestre Oleiro de Frechen (1934), Vernizeiro (1930) e Estivadores (1929). Estas nove fotografias possuem semelhanças como a frontalidade das poses, com ênfase ao posicionamento dos braços que denota a ação relativa ao fazer da profissão fotografada, especialmente o direito, endossado pelo olhar frontal que encara o espectador. Observa-se como dessemelhança a relação com a última imagem, dos estivadores, que rompe com o movimento das anteriores, em que se apresenta um grupo maior de pessoas e as mãos vão parar nos bolsos, tirando o caráter visual da profissão como apresentado nas demais imagens.

Ao observá-las, buscamos o lugar onde a cinza não esfriou, nos caminhos de Didi-Huberman (2012). A classificação destes trabalhadores pelas roupas, gestos, vocabulário, adereços e valores, como categorias homogêneas, chega a nós, espectadores de outro tempo, de forma estereotipada. Não há certezas de que o Ferreiro da coluna do meio tem o mesmo sentimento de pertencimento dos dois outros Ferreiros da mesma coluna. Difícil dizer que suas trajetórias são únicas ou suas histórias repetidas. Impossível inferir algo para além do que a imagem diz. Mas ler as imagens é uma atitude que demanda o direito de olhar.

Poderiam ser fotógrafos. Pensemos no próprio Sander. Sua aproximação com os Progressistas de Colônia “elevou” seu trabalho ao *status* de artista de





vanguarda, e “foi por meio da fotografia que Sander passou da condição de operário pobre à condição de burguês da nova classe média alemã”. (ROSSI, 2009, p. 27). Em seus trabalhos, poderia ser ele mesmo classificado como Mineiro, função que desempenhou antes da fotografia.

Se, por um lado, Sander mobiliza proposições abstratas (expressão de uma época; expressão de sentimentos) sobre a relação entre indivíduo e sociedade, no plano da imagem fotográfica, ele se limita à reunião de um grupo de vestígios, mobilizados como generalizações pré-concebidas, que, muitas vezes, ou já estão inscritos no imaginário social - o qual, por sua vez, resulta de expectativas de comportamento, de pré-julgamentos, de hábitos etc. -, ou estão em conformidade com o modo como o fotógrafo percebe o mundo à sua volta. (ROSSI, 2009, p. 19).

Como espectadores, e por meio das lentes de hoje, observamos invisibilidades de corpos na produção das categorias profissionais de Sander. A própria esposa de Sander, Anna, teve seu trabalho invisibilizado quando atuou como fotógrafa da família na ausência do marido, que havia sido convocado para o exército na Primeira Guerra Mundial (ROSSI, 2009, p. 43). Ocupar os postos de trabalho dos homens convocados à guerra foi uma realidade de milhares de mulheres neste período.

Estes corpos invisibilizados não acessaram o direito de olhar (MIRZOEFF, 2016). Por isso, procuramos acessar o local ainda quente desses pensamentos nas narrativas contemporâneas do que seja o corpo trabalhador. Se a visualidade de um corpo é uma construção sócio-histórica, sua representação também. Este é um exercício para pensar visualidades mais polifônicas, representativas da pluralidade de corpos de pessoas trabalhadoras nas sociedades do século XXI.



### 3. CORPOS PLURAIS...ABERTURAS...


Angela Davis (2016) revela estruturas complexas e interseccionadas de uma sociedade contemporânea permeada por racismos, misoginia, machismo e marginalização das classes condicionadas à pobreza. Ela enxerga que todas estas formas de subordinação se inter cruzam em rede, não havendo a possibilidade de disputa de opressão, compondo condições sociais específicas para os sujeitos. E é o corpo que suporta todas essas questões.

Ieda Tucherman (1999) conceitua o “corpo” como a estrutura que suporta todas as questões que nos configuram. Assim, o corpo não corresponde à carne (*physis*) mas sim à invenção da realidade (*logos*). Invenção que pouco é auto-atribuída, mas principalmente imposta historicamente. “[...] instalam-se, no íntimo de cada um, as disciplinas exigidas pelas normas sociais, transformando as restrições impostas externamente, pelas autoridades ou pela comunidade, em uma grade espessa de auto-restrição.” (TUCHERMAN, 1999, p. 56-57).

Desse modo, as questões simbólicas que nos configuram são “incorporadas” por processos culturais. É nesse sentido que os corpos são forjados ou construídos. E determinados corpos foram categorizados historicamente como corpos invisíveis para o trabalho assalariado como forma de constituir um *locus* de diferença, retirando destes sua igual dignidade. Assim, o corpo do Outro ou o Outro corpo foi/é diferenciado para ser dominado.

Acordamos aqui também com Lúcia Santaella (2004), para quem não há como pensar o corpo sem cultura, pois o corpo é o que ela chama de “sintoma da cultura”. Para esta pesquisadora, o sujeito inscrito no corpo, com sua subjetividade in-corporada, também sinaliza os processos culturais que o forjaram: “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das ‘relações de poder’” (2004, p. 17).



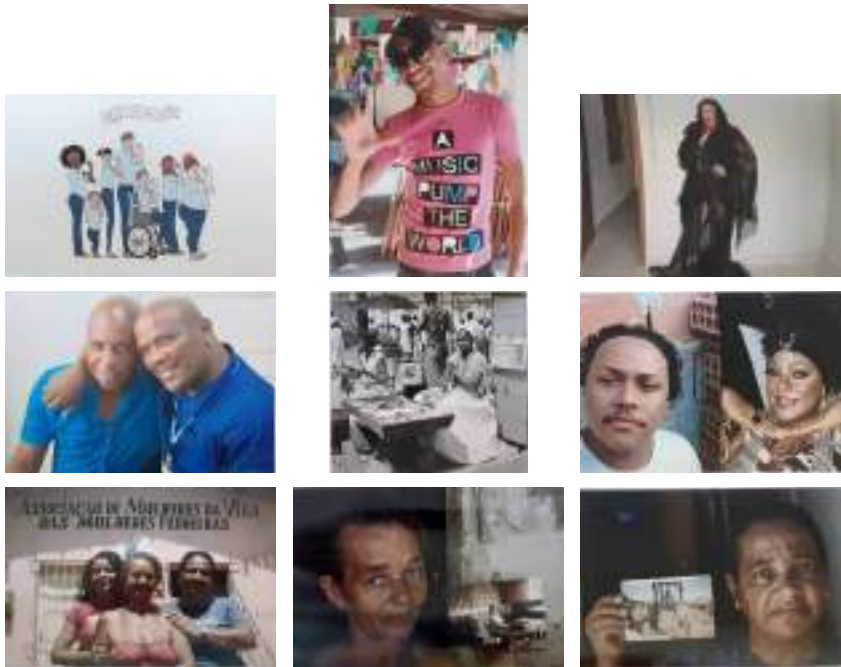


Ainda pensando o corpo enquanto cultura, Renata Silva (2010) contribui com nossa discussão ao estabelecer que o corpo é o movimento da cultura e a cultura se movimenta no corpo. Assim, somos resultado da cultura e, também, somos produtores de cultura. Essa incessante invenção promove aberturas, que são possíveis pelas fissuras que corpos realizam na estrutura cultural. As próprias ideias de masculinidades e feminilidades únicas, com papéis forjados historicamente e reforçados continuamente, são construções culturais que vêm sendo fissuradas principalmente a partir da década de 1960.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Partindo de Grossi (2004), é pelo corpo, culturalmente fabricado, que se constrói o feminino e o masculino. E por ele também as relações de dominação. Assim, a autora afirma que “o corpo é, portanto, o suporte no qual são produzidas as diferenças simbólicas de gênero”. No entanto, esse circuito cultural desigual e fechado é permeado por infiltrações de contravisualidades históricas e contemporâneas. As narrativas hegemônicas não são as únicas existentes. Assim, imagens de corpos não heteronormativos, não-cisnormativos e não-brancos de trabalhadoras e trabalhadores (Fotografia 3) promovem aberturas e assumem um espaço simbólico de acionamento da emancipação e uma abertura ao direito de olhar.

### Fotografia 3—Corposplurais...aberturas...



Fonte: *Corpos plurais ...aberturas...*, montagem realizada pelos autores, com base em fotografias de Marcel Gautherot (1955), Thomaz Fernandes/G1 (2013), LG Rodrigues/G1 (2014), Chico Peixoto/LeiaJáImagens (2018), Rodrigo Lopes/Arquivo pessoal(2013), Reprodução/Instagram de Igor William de Santana (2019) e na charge de Tyler Feder(2015).

Selecionamos, na Fotografia 3, um conjunto composto por nove iconografias para dialogar com as fotografias de August Sander. Na primeira linha temos a charge de Tyler Feder, intitulada *Wecan do it* (2015), que busca sintetizar imagetivamente o pensamento do feminismo interseccional. A charge apresenta sete pessoas com corpos diferentes entre si, da esquerda para a direita, uma mulher negra, uma mulher com nanismo, uma mulher asiática, um homem gay, uma mulher cadeirante, uma mulher islâmica e uma mulher gorda.

É possível observar que todas as personagens desta charge fazem o mesmo gesto com o braço direito, em um movimento de arregaçar as mangas, o que se assemelha visualmente às posições dos braços dos trabalhadores fotografados por August Sander, embora as propostas das poses tenham sentidos dessemelhantes. Há uma dessemelhança também na constituição dos olhares, que estão fechados, mas não negados ao direito de olhar, e sim, transmitindo uma segurança de si mesmas, numa cumplicidade coletiva em que manifestação de uma pessoalidade é um ato político de afirmação identitária.

Outra diferença marcante é uso da cor e a pluralidade de corpos da classe trabalhadora, tendo em vista que a charge faz intertexto com o cartaz do artista J. Howard Miller, que se tornou um símbolo do feminismo branco no mundo. Contratado pelo governo estadunidense, Miller reproduziu a desenho uma fotografia, de 1941, que registrava Naomi Parker Fraley, então com 20 anos, em uma pose de arregaçar de mangas e olhar frontal com os dizeres *Wecan do it*. Fraley trabalhava em uma estação naval da Califórnia, quando mulheres passaram a ser convocadas a ocupar postos masculinos no calor da segunda guerra mundial. As poses e o olhar têm pontos de encontro com aqueles fotografados por Sander, mas o corpo que as suporta é diferente.

Também temos ao lado da charge uma fotografia do metalúrgico Rodrigo Lopes, que se transforma após alguns expedientes na *Drag Queen* Lorena Tornado (imagem ao lado da foto do metalúrgico, na mesma linha). As duas fotografias registram poses mais livres e leves, mas os olhares mudam: olhar frontal com óculos de sol que escurece as vistas quando metalúrgico e frontal direto quando Lorena Tornado. Ou seja, o direito a olhar é aqui acessado simbolicamente apenas quando o metalúrgico fissa as normas de gênero.





Na segunda linha trazemos mais três fotografias de corpos plurais. A primeira registra o estivador e ex-boxeador, Donizeti Machado Júnior, abraçado com seu companheiro Maycon Lopes Simões, com quem tem união estável. Donizeti foi forçado a assinar sua demissão após solicitar a inclusão de Maycon como seu dependente no plano de saúde da empresa em que trabalhava no porto de Santos. É possível perceber o afeto no abraço lateral e nos olhares dos dois fotografados.


A segunda imagem da segunda linha é de autoria do fotógrafo francês Marcel Gautherot. Intitulada O Tabuleiro da Baiana (1955) a fotografia registra uma mulher negra com um tabuleiro de acarajé em uma rua de Salvador. Notamos o mesmo movimento com os braços, além do olhar frontal e direto, descrito em outras imagens anteriormente. Ocupantes de postos de trabalho nas ruas, desde o período colonial, diferente das mulheres brancas, as mulheres negras não precisaram de um *Wecan do it*, elas já faziam, pois historicamente ocuparam postos de trabalho nas ruas.

Na última imagem da segunda linha temos como fotografado Igor William de Santana, de 29 anos, expulso de casa por ser gay quando tinha 19 anos. Igor atua como pedreiro e à noite faz shows como a *Drag Queen Safira O'hara*, observada na mesma montagem.

Por fim, na última linha temos três mulheres negras, Cristiane Gomes, Marinalva Oliveira da Silva e Márcia Durack, da Associação de Mulheres da Vila das Mulheres Pedreiras, fundada em Olinda no ano de 1994. Elas realizaram cursos de construção civil pelo Projeto Mulher Constrói, fundado em 1992, e construíram suas próprias casas enquanto os maridos tomavam conta dos filhos. Na imagem, sorridentes, as três mulheres estão juntas, com os braços amparando umas às outras. Os olhares, afetuosos e orgulhos são frontais.







Na próxima fotografia, observamos Marinalva Gomes que desistiu da profissão de pedreira por falta de oportunidades para mulheres e foi trabalhar como auxiliar de serviços gerais no Sindicato da Indústria da Construção Civil em Pernambuco. E na última imagem vemos Márcia Durack, que se tornou ferreira e tratorista. Observamos que ambas trazem fotografias do tempo da construção da Vila, em um cruzamento anacrônico interno. Há ainda o olhar frontal, sério, sem sorrisos, denotando lamento por não ingressar em postos de trabalho como pedreira, por parte de Marinalva Gomes; e conquista árdua no caso de Márcia Durack.

É a partir de aberturas simbólicas, como as observadas nessas fotografias, que nasceram e continuam a nascer os questionamentos e as conquistas concretas sobre as histórias únicas, e de dominação, no pensamento social. Assim, alcançamos a ideia de que a en-corporação ou a in-corporação se dá nas negociações de culturas dinâmicas e em movimento (BHABHA, 1998).

#### **4. QUAL CORPO TEM A CLASSE TRABALHADORA?**

Para este momento da análise, cruzamos as duas montagens anteriormente explanadas (Fotografia 2 e Fotografia 3), intituladas, respectivamente, como *Corpos homogêneos [fechamentos]* e *Corpos plurais ...aberturas...* para pensar questões sobre o olhar e a dinamicidade das visualidades corporais. O resultado é a montagem denominada *Qual corpo tem a classe trabalhadora?* (Fotografia 4). Sua construção propõe que quem visualiza se relacione com as imagens de corpos de trabalhadoras e trabalhadores plurais, ampliando as questões que elas carregam.


Etienne Samain (2012) nos apresenta que a imagem tem continuidade a partir do olhar do outro. Sendo assim, ela faz parte de um circuito de fenômenos conectados. São processos históricos cujas memórias ainda quentes repercutem em nossas visualidades, em movimentos de continuidades e rupturas.

Fotografia 4— Continuidades visuais e contra-visualidades



Fonte: *Qual corpo tem a classe trabalhadora?*, montagem realizada pelos autores do presente texto, com base nas misturas de imagens propostas pelas montagens realizadas nas Fotografias 2 e 3.

Nesse cruzamento temporal, conectamos ferreiros alemães da década de 1920 e serralheiros e serralheiras brasileiras dos anos 2010. Aproximamos quem faz o pão francês e quem faz o acarajé. Enlaçamos pedreiras da vila



das mulheres pedreiras e pedreiros *dragqueens*. Estabelecemos liames entre estivadores brancos e negros, de localizações geográficas e sexualidades distintas. Marceneiros, mecânicos, tratoreiras e trabalhadores de olarias se encontram nesta montagem para revelar tanto o calor residual em imagens que atravessam pensamentos históricos sobre os corpos quanto possibilidades de transformação de suas representações.

Partindo dessa perspectiva, se as imagens de August Sander e as outras imagens de trabalhadoras e trabalhadores se comunicam entre si, e dialogam com imagens mentais que temos sobre corpos racializados, corpos gendrados, corpos sexualizados e corpos definidos em classes sociais elas nos fazem pensar de forma complexa. Nesse processo, elas também acionam o direito de olhar e o direito de ser visto (MIRZOEFF, 2016).

E olhamos para estas imagens tanto quanto elas olham novamente para nós, fazendo arder suas cinzas. Talvez por isso tantos olhares frontais. Suas visões têm algo a dizer, assim como as nossas. Captar a chama dessas fotografias quando elas tocam o nosso real cotidiano nos parece revelador. É a partir de pensamentos iconografados que buscamos diálogos e reflexões sobre os nossos corpos sociais.

As fotografias aqui analisadas apresentam estruturas de narrar o mundo, mas também de nos colocar junto a elas, como mediadores interferidores. Diante da vastidão de sentidos do mundo simbólico, narrar o mundo de uma perspectiva plural pode ser transformador. Mas além disso, observar o mundo com um olhar plural por parte do espectador ou da espectadora é uma ação emancipatória, no sentido dado por Rancière (2012).



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de desenvolvimento destas reflexões, novas iconografias se formam a partir das montagens apresentadas, que também se transmutam em novas composições na medida em que cada espectador ou espectadora lança seu olhar sobre estas imagens.

Interpretamos, ao nosso olhar, como pensam e agem as fotografias da classe trabalhadora produzidas por August Sander, que produzem um fechamento, em suas relações com fotografias contemporâneas, que trazem perspectivas de aberturas dos tipos sociais humanos construídos, inclusive colocando esses “tipos” em questão. As imagens de corpos de trabalhadoras e trabalhadores apresentaram-se aqui como espaço simbólico de acionamento de diferenças na medida em que apresentaram sintomas-rastros culturais. Por isso, acessamos uma memória das fotografias, tomadas como portadoras de pensamento para acessar visualidades da pluralidade de corpos de trabalhadoras e trabalhadores na sociedade de nosso tempo.

Encontramos que nos processos de construção de fotografias de trabalhadores há passagens que demonstram uma centralização na performance heterossexual e masculina do que seja o corpo de “um trabalhador”; e que o corpo gay, e outros corpos plurais, quando acessam o direito de olhar e de serem vistos tensionam essa performance dominante e promovem aberturas.

Além disso, a escolha teórico-metodológica de aproximação de imagens e montagens de grupos visuais se mostra uma potente ferramenta para a emersão de sentidos que ora endossam um pensamento dominante ora os estilhaçam.





## REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, 2013.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, [1981] 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-19, nov.2012.

ESTEVES, E. **Pedreiras, uma vila inteira construída só por mulheres**. **Leia Já**, [S.l.], 2018. Disponível em: <https://m.leiaja.com/noticias/2018/03/08/pedreiras-uma-vila-inteira-construida-so-por-mulheres/>. Acesso em: 2 dez. 2019.

FEDER, T. **We can do it [charge]**. Disponível em: <https://www.tylerfeder.com/>. Acesso em 2 dez. 2019.

FERNANDES, A. R. V.. **Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras “Imagens Posteriores”, “Giganto” e “Polaroides (in)visíveis”**. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

GAUTHEROT, M. **Baiana**. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>. Acesso em 2 dez. 2019.

LOURO, L. G. Pedagogias da sexualidade. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.



MIRZOEFF, N. O direito de olhar. **Revista Educação**, Campinas, v. 18, n.4, 2016.

GAY1. Expulso por ser gay, dragqueen vira pedreira da própria casa e bomba na web. In: **Gay1**, [S.l.], 2019. Disponível em: <https://gay1.lgbt/2019/04/expulso-por-ser-gay-drag-queen-vira-pedreira-da-propria-casa-e-bomba-na-web.html>. Acesso em: 2 dez. 2019.

G1. Metalúrgico de São Paulo é finalista do ‘diva da parada gay’ de Piracicaba. G1, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2013/11/metalurgico-de-sao-paulo-e-finalista-do-diva-da-parada-gay-de-piracicaba.html>. Acesso em: 2 dez. 2019.

G1. **‘Fui forçado a assinar’, diz ex-boxeador demitido após revelar ser gay**. G1, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2014/04/fui-forcado-assinar-diz-ex-boxeador-demitido-apos-revelar-ser-gay.html>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

ROSSI, P. J. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída**. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SEGATO, R. L. **Alteridades históricas/Identidades políticas: uma crítica a las certezas del pluralismo global**. 1998.

SILVA, R. de L. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.





TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Passagens, 1999.

WEEKS, J.. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 35-85.

PINHO, O. de A. **Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador**. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./abr., 2005.





# A VERBETIZAÇÃO EM REDES SOCIAIS: O PROCESSO DISCURSIVO DIFERENTE DA DICIONARIZAÇÃO

## VERBETIZAÇÃO IN SOCIAL NETWORKS: DISCURSIVE PROCESS DIFFERENT FROM DICTIONARY

Jonathan Ribeiro Farias de MOURA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente de Língua Portuguesa na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Fiocruz).





## RESUMO

O presente artigo propõe-se a analisar o processo de verbetização em páginas de redes sociais como *dicionário.carioca* e *greengodictionary* ambos com perfil na rede social *Instagram*. As postagens de ambos os perfis serão a materialidade discursiva a ser analisada, sempre refletindo sobre as discursividades que atravessam a constituição de tais postagens. Para dar suporte a essa análise, recorreremos ao dispositivo teórico da Análise Materialista de Discurso e também ao dispositivo teórico da História das Ideias Linguísticas, trabalhando conceitos como: formação discursiva, texto, textualidade, memória discursiva, gramatização e verbetização, entre outros. Para além das análises em relação às postagens nas respectivas páginas, é interessante analisar também a questão da identidade que é trabalhada nos perfis, uma vez que tanto o Carioca e o uso da sua variante, quanto o Brasileiro que usa a língua inglesa são projetados com uma formação discursiva.

## PALAVRAS-CHAVES:

verbetização; discursividade; dicionarização.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the process of verbetization on social network pages such as *dictionaries.carioca* and *greengodictionary* both with profiles on the social network *Instagram*. The posts of both profiles will be the discursive materiality to be analyzed, always reflecting on the discursivities that go through the constitution of such posts. To support this analysis, we used the theoretical device of Materialist Discourse Analysis



and also the theoretical device of the History of Linguistic Ideas, working with concepts such as: discursive formation, text, textuality, discursive memory, grammatization and verbetização, among others. In addition to the analyzes in relation to the posts on the respective pages, it is interesting to also analyze the issue of identity that is worked on in the profiles, since both Carioca and the use of its variant, as well as the Brazilian who uses the English language, are designed with a discursive formation.


## KEYWORDS

verbetização; discourse; dictionary.

## 1. INTRODUÇÃO

O mundo da internet está cada vez mais se expandindo e ganhando as dinâmicas no cotidiano da vida de milhões de pessoas. Dentro do vasto território da web, as redes sociais são ferramentas que os sujeitos-internautas usam para relacionarem-se, entreterem-se, informarem-se, etc. Ainda que o campo da internet seja vasto, parece que as redes sociais dão uma ideia de completude ao vasto campo, ou seja, tudo aquilo que é necessário que os sujeitos precisam saber, as redes sociais aparentam preencher. O *Facebook*, por exemplo, possui um caráter mais interativo, mas também possibilita mais reflexões através de compartilhamento de textos de autores, ou dos próprios sujeitos que ali interagem, em que escrevem textos de autoria própria. O *Twitter* dá aos sujeitos-internautas uma ideia de estar comentando/dialogando/discutindo em tempo real sobre aquilo que está em voga no momento, tudo por conta da ferramenta do *Trending Topics* que, como próprio nome em





inglês possibilita de significância, aponta para o assunto mais discutido no momento e cria a possibilidade de que os sujeitos interajam com muitos outros dando a ideia de que tudo está sendo debatido em tempo real.

Por sua vez, o *Instagram* possibilita aos seus sujeitos-usuários um entretenimento a partir de imagens/vídeos/GIFs sobre diversos temas: viagens, comidas, roupas, sapatos, cosméticos, animais de estimação, passeios a lugares, TV, música, premiações, ações beneficentes, vida de famosos, congressos, entre outras infinitas possibilidades. O *Instagram*, no primeiro momento, veio para ser uma rede social em que se preze mais pela imagem e menos pelo texto. Mas como Dias nos ensina, no terreno da digitalidade, a corpografia é uma escrita do digital em que se produz uma injunção ao corpo na forma de letra, grafo, grafia uma textualização do corpo na letra, na tela, pelo afeto, produzindo uma escrita (DIAS, 2016). Ou seja, essa materialidade do digital corresponderia a digitalidade, da mesma forma que a textualidade diz respeito à tessitura dos elementos que formam o texto. Dessa maneira, as fotos, os textos, os vídeos, e tudo aquilo que compõem as postagens (a corpografia) do *Instagram* são a digitalidade, que é maneira como essas materialidades se textualizam dentro do meio digital.

Este trabalho foca nesta rede social em específico, o *Instagram*, uma vez que as páginas que serão analisadas neste trabalho, greengodictionary e o dicionário.carioca podem ter perfis em outras redes sociais, no entanto, a maneira como se textualiza (ou seria se digitaliza?) no *Instagram* é diferente em relação às demais redes (como por exemplo no *Twitter*, a página do greengodictionary possui um perfil nessa rede social e a inscrição da escrita é bem diferente, ainda que a proposta do conteúdo da página seja a mesma). Os dispositivos teóricos são da Análise Materialista



de Discurso e da História das Ideias Linguísticas e serão trabalhados conceitos como: texto, textualidade, formação discursiva, memória discursiva, gramatização e verbetização, entre outros. Na próxima seção iremos apresentar as páginas dicionário.carioca e greengodictionary para depois analisarmos.


## 2. AS PÁGINAS NO INSTAGRAM: DICIONÁRIO.CARIOCA E GREENGODICTIONARY

O *Instagram* é uma rede social que surgiu em 2010 e está numa crescente popularização. Em 2012, o grupo do *Facebook*, uma outra rede social, liderado pelo Mark Zuckerberg, comprou o *Instagram*. O intuito dessa rede foi de promover o entretenimento e a foto instantânea, por isso o nome da rede é baseado na palavra *InstantCamera* e o *-Gram* vem da palavra *Telegram*, telegrama, fazendo alusão à forma de mandar mensagem dentro dos moldes antigos, na junção resultou o *Instagram*, como uma plataforma de fotos instantâneas. O sentido inicial foi este, promover um compartilhamento de fotos momentâneas, mas as ferramentas na internet sofrem mudanças de forma rápida, e com elas, as discursividades também mudam. Como aponta Nunes sobre as discursividades contemporâneas:

As discursividades contemporâneas podem ser consideradas como uma forma do discurso do novo, no qual se dá a instituição de novos sentidos. Elas são próximas, portanto, dos discursos fundadores, na medida em que eles trabalham a passagem do sem-sentido ao sentido (ORLANDI [1993] 2003, p. 11).

As novas discursividades, entrelaçadas aos acontecimentos, se mostram como lugares de instabilidade, nos quais as ligações entre as palavras e as coisas não estão estritamente ajustadas. Os equívocos são mais visíveis e as nomeações falham. (NUNES, 2010; p. 100)





As discursividades contemporâneas apresentam-se como novas, pois dentro da corpografia que a rede possibilita instaura-se novos sentidos. Embora Nunes (2010) aborde sobre os dicionários *online* e as enciclopédias *online* nessa passagem acima, a maneira como os discursos que são elaborados na web dá margem para que pensemos sobre o que estamos discutindo neste trabalho, ou seja, a elaboração de um perfil que define sentidos para palavras, expressões e ditos populares para uma outra língua e sobre os modos de falar sobre uma região/lugar. O *Instagram* apresenta de uma maneira nova, algo que já tinha-se na sociedade, no entanto fora da escrita da web. Essa digitalidade da rede sofre mais uma mudança, depois que a ferramenta deixa de ser só um lugar para postar fotos instantâneas e surge como meio de divulgação, de entretenimento, de formação de opinião, etc. E, dessa forma, chegamos aos perfis dos fatos de linguagem aqui analisados: *dicionário.carioca* e *greengodictionary*.

Esses dois perfis fazem uma espécie de humor na/da internet, operando com identidades linguísticas e identidade nacional. O primeiro tipo é a identidade de caracterizar o modo de falar, trazendo traços linguísticos de determinado lugar – Rio de Janeiro; é o caso do *dicionário.carioca*. Já o *greengodictionary* opera com as identidades do brasileiro em relação ao sujeito-estrangeiro, seja esse estadunidense/inglês/australiano ou qualquer falante que tenha conhecimento da língua inglesa, e faz humor de ditos populares, ou palavras bem típicas da cultura brasileira, ou frases que viralizam na internet em língua portuguesa brasileira.

As discursividades instauradas pelos dois perfis provocam uma instabilidade, ora porque as palavras não fazem uma relação direta/objetiva com o que é dito, pelo menos não para sujeitos que não estão dentro das




condições de produção dos discursos no Brasil e na internet, através de sujeitos internautas brasileiros; ora porque as palavras/as frases que funcionam dentro de um jogo discursivo e apontam para uma identidade não funcionam de outra maneira numa tradução ao pé da letra, chegando, às vezes, a não ter um sentido na língua inglesa, mas ao formular-se um verbete esses termos são compreendidos para alguém que está de fora do jogo discursivo da língua portuguesa brasileira.

Mas antes de continuarmos essa discussão, uma pergunta se coloca: para que serve um dicionário? Podemos perceber pelos nomes das páginas que o termo dicionário é inerente, tanto no caso de “dicionário” em relação ao dicionário.carioca, quanto o termo “dictionary” para o nome greengodictionary, que evoca o termo em inglês para dicionário.

Dicionário, como coloca Auroux (2014), é uma tecnologia para descrever e instrumentar uma língua. Serve como uma ferramenta para o saber metalinguístico. Dessa forma, o dicionário vem prestando uma função de apontar sentidos de palavras que estão em curso na língua. Se pensarmos em dicionários bilíngues, a ideia de apontar sentido não só se faz presente, como também evidencia sentidos de termos e frases que, para um sujeito não falante da língua estrangeira retratada, pode facilitar a atribuição de sentido de tais termos e frases, é o caso de expressões idiomáticas, por exemplo. Os dicionários *online* são exemplos de trabalhos interessantes, não só porque os dicionários que gozam de certo prestígio ganharam o formato *online*, mas também por conta de sites (como o Dicionário inFormal) que começaram a deixar que os sujeitos internautas comessem a definir palavras e expressões. Para esses sites, que não gozam de prestígio institucional, o número de verbetes é imenso, ganhando definições tanto de palavras/





expressões que estão correntes para os sujeitos, quanto para palavras que possuem determinado significado em dicionários de prestígio, mas por estar em circulação em outras condições de produção de grupos específicos, ganham outros significados que não estão dicionarizados (MOURA, 2018).

O que define se uma palavra vai entrar ou não em um dicionário com prestígio vai depender do número de ocorrências de determinado termo e da sua amplitude, pode ser que uma palavra seja dicionarizada e depois saia, como apontam Moura e Souza (2015), ou pode ser que uma palavra fique bastante popular em um determinado nicho/grupo e que nunca seja dicionarizada, ou até que demore a ser dicionarizada e depois o termo se concretize. Segundo Nunes,

os dicionários são lugares de estabilização dos sentidos. No processo de inserção das novas discursividades no instrumento lingüístico ocorre uma migração de sentidos, da qual resultam transferências e deslocamentos na passagem de um a outro discurso. Depois de ressoar diante do acontecimento, os discursos tornam-se objeto de um trabalho de arquivo e de construção de uma memória institucionalizada nos dicionários. (NUNES, 2013; p. 163)

É a partir dessa reflexão de que dicionários são lugares de estabilização de sentidos que Moura (2018) formula o conceito de verbetização, ou seja, um termo ou expressão que ganha sentido *in loco*, para que não precise chegar ao *status* de entrar nos dicionários de prestígio. É dessa forma que diversas palavras e expressões correntes no discurso LGBT são silenciadas em dicionários que possuem um valor lexicográfico. No entanto, a verbetização não se limita a apenas funcionar nessas condições, palavras que têm um sentido dicionarizado, mas que em determinado momento como, por exemplo, numa sala de aula, ou numa conversa; os alunos, ou o interlocutor não saiba(m) o sentido de tal



vocábulo e expressão, o sujeito que enunciou define com as suas próprias palavras. Enquanto a dicionarização está para as instituições e um saber lexicográfico, a verbetização está para o fluir dos discursos e dos sentidos. É na língua corrente que a verbetização nasce, seja na oralidade, seja escrita, seja na digitalidade. Como pontua Nunes em relação apenas ao dicionarizar,

O dicionário não é a língua fluida, e sim uma língua imaginária, e sua história tem a especificidade de sua materialidade. Se o texto lexicográfico é constituído por meio de retomadas, cortes, reformulações, reorganizações, transferências, etc., o jogo da memória e da atualidade aí se dá de modo singular. A memória do dicionário é uma memória institucionalizada e pelo texto do dicionário ou fragmentos dele, como um verbete, uma acepção, um exemplo, a memória é transferida de uma língua a outra, de um país a outro, de uma instituição a outra, de uma disciplina a outra, e a cada vez é reconfigurada, esquecida, reorganizada, silenciada etc. Essa é uma característica discursiva dos objetos tecnológicos lexicográficos. (NUNES, 2013, p.163)

Voltando para a discussão iniciada nos parágrafos acima, devemos evidenciar o mote dos perfis do dicionário.carioca e o greengodictionary: são páginas de humor. Assim, não necessitam ter um rigor científico, nesse caso lexicográfico, para definir as palavras e expressões. Quando entramos na página dos perfis, encontramos no dicionário.carioca: “Carioquês e Fluminense Oficial, site de entretenimento, dicionário da malandragem” em seguida um link para mostrar que quem criou foi a ViktóriaSavendra (sic). Já no perfil do greengodictionary é formulado em inglês: “GreengoDictionary, por pura diversão, Father of theDonkeys, BrazilianDictionary”. O perfil é administrado pelo Matheus Diniz que viu o potencial da página depois de uma postagem no seu perfil do Facebook que fez em novembro de 2018. Observamos também o caráter humorístico que a página tem, assim como o dicionário.carioca. Na





próxima seção iremos analisar os elementos que compõem a página levando em consideração o que foi apontado neste último parágrafo.

### **3. VERBETIZAR NA WEB: ANALISANDO OS VERBETES NOS PERFIS**

Como discorremos acima, verbetizar tem um caráter diferente em relação ao dicionarizar. O verbetizar ocorre de maneira mais fluida, prezando-se pela língua em curso, enquanto o dicionarizar está dentro de rituais institucionais que validam que determinados vocábulos estejam oficialmente na língua, dando, nas palavras de Orlandi (2002), “uma ideia de completude da língua”. Esse rito e essa ideia dão o caráter de uma língua imaginária, uma vez que não refletem o que é a língua em curso (ORLANDI; SOUZA, 1988).

Dessa forma, partimos do princípio que os perfis dicionário.carioca e greengodictionary verbetizam as expressões/palavras, porque operam de maneira mais fluida e sem um aval institucional. Outro ponto a ser discorrido é em relação ao humor. Este trabalho não fará uma análise do humor que atravessa a página, entretanto é impossível analisar os perfis sem levá-los em consideração. O humor aponta como algo que dessacraliza, que desestabiliza os sentidos. Podemos pensar que o humor sirva para falsear o real. Mas ele pode ficar no limiar entre o falsear o real e evidenciar o real, ou o denunciar.

Neste trabalho, não vamos considerar o humor como um “falseador”, mas sim como um elemento que arquiteta as verbetizações e denunciando o simulacro de identidades que operam nos perfis analisados.

Como colocado mais acima, os perfis se denominam como “site de entretenimento” (dicionário.carioca) e “por pura diversão” (greengodictionary). Interessante pensar que entretenimento e diversão funcionam em tais condições de produção como equivalentes. O entreter resulta no divertir e o



divertir resulta no entreter. Essa equivalência nos coloca, de novo, de frente com a funcionalidade da rede social Instagram: entretenimento.

Outro ponto é o nome, especificamente, do greengodictionary. A palavra greengo é um jogo homônimo com gringo, em que se utiliza a palavra do inglês green (que significa verde) e a sílaba –go que pode ser interpretado como o verbo *go* no inglês. Gringo significa estrangeiro de forma depreciativa na linguagem popular brasileira, segundo o Mini Dicionário Aurélio. O efeito de sentido do vocábulo *green* evoca, de certa maneira, ao Brasil, uma vez que uma das cores presentes na bandeira brasileira é o verde, junto com o amarelo, greengo poderíamos pensar como um “Vai verde” estabelecendo uma relação com “Vai, Brasil”, uma frase de motivação usual nos jogos da seleção brasileira de futebol. Já no dicionário.carioca o que interessa é a “biografia” escrita no perfil: “Cariquês e Fluminense Oficial” e “o dicionário da malandragem”. Percebemos que além do carioca, pessoas naturais da cidade do Rio de Janeiro, o perfil não ignora o restante do estado do Rio de Janeiro ao colocar a denominação Fluminense, nome dado para todos aqueles que nasceram no estado do Rio de Janeiro. A parte que coloca “dicionário da malandragem” é interessante porque evoca uma projeção que tanto brasileiros, quanto o restante do mundo possuem sobre o carioca: o de malandro. Essa imagem se propaga com o surgimento do personagem Zé Carioca, criado pelos estúdios *Walt Disney*, e também faz com que a imagem do brasileiro, em uma relação metonímica se agregue à malandragem, de uma forma exógena; e a personalidade dos cariocas para dentro do Brasil, ou seja, de uma forma endógena.

Abordando um outro ponto, mas agora em relação ao greengodictionary, dentro da biografia é colocado: “Father of the Donkeys, Brazilian Dictionary”, ou seja, pai dos burros, Dicionário Brasileiro. Essa alcunha do dicionário como



“pai dos burros” é algo que opera em língua portuguesa brasileira, talvez, no português europeu tenha a mesma alcunha, mas não há essa alcunha para a língua inglesa. A tradução é uma forma de projetar a funcionalidade que o termo tem em língua portuguesa. Logo depois, a ideia posta no termo dicionário brasileiro trabalha que os termos ali verbetizados funcionam em língua portuguesa brasileira, fazendo uma relação com ditos populares, com palavras que funcionam pelos sujeitos brasileirose também em termos/frases que viralizam através dos sujeitos brasileiros.

Essas projeções do que é o brasileiro, do que é o carioca e do que é o gringo são uma forma de organização dos sentidos e esse trabalho é ideológico (ORLANDI, 2003), vão ao encontro dessa ideia, uma outra trabalhada pela autora que ao analisar o “Diálogo da Conversão do gentio” do Padre Manoel da Nóbrega e assim apontar o discurso fundador da brasilidade observa nessas condições uma necessidade de “cara” para o país. “Preguiça, mentira, ócio, confiança desmesurada no futuro, e maus costumes” são termos atribuídos aos brasileiros. Interessante destacar o ócio, pois é essa qualidade que vai reiterar o processo de uso da internet pelo sujeito brasileiro.

Segundo *Hootsuite* e *Weare Social*<sup>2</sup>, os brasileiros ficam 9 horas e 14 minutos na internet, perdendo apenas para os tailandeses e filipinos. E é aqui que esse ócio retorna junto com um típico dizer comum entre os brasileiros: “Brasileiros fazem piada de tudo”. Ênfase na palavra tudo, porque são capazes de rir dos outros, mas também de si mesmos, de situações trágicas e por aí vai. Essa operacionalidade do humor, está de maneira indireta associada

---

<sup>2</sup> G1 (2020). Disponível em: <https://g1.globo.com/especial-publicitario/em-movimento/noticia/2018/10/22/brasileiro-e-um-dos-campeoes-em-tempo-conectado-na-internet.ghtml>.

ao ócio. Quem tem tempo para tanta criatividade? Por que rir de situações trágicas? O ócio na internet junto com a frase que “Brasileiros fazem piada com tudo” parece responder essas questões. É nesse sentido que os dois perfis funcionam, ora operando com uma identidade do carioca/fluminense, ora operando com a identidade do brasileiro em língua inglesa.

#### 4. DICIONÁRIO CARIOCA: VERBETIZANDO O FALAR CARIOCA/FLUMINENSE


Dividimos a análise dos verbetes em duas partes: a primeira para o [dicionário.carioca](#) e a segunda para o [greengodictionary](#). Observamos a imagem abaixo:

Figura 1 — imagem printada do perfil da página dicionário carioca



Fonte: [dicionário.carioca](#) (2020).

A primeira imagem é uma maneira para retratar uma forma da variante carioca. O alteamento da vogal na sílaba, além da marca registrada da



variante carioca que é o S chiante. A maneira de falar “esquece” – terceira pessoa do presente do indicativo – se assemelha bastante à primeira pessoa do singular do pretérito perfeito “esqueci”, em termos da ortografia verbetizada no dicionário.carioca, no entanto a sílaba tônica muda no verbo no tempo do pretérito. O S chiante vira o som de X e há uma maior duração da consoante registrada pela letra X marcada na verbetização com 4 letras x. O mesmo ocorre com as palavras *escorrega*, *biscoito* e *basquete* em que há marcação da durabilidade do S chiante. Outro elemento linguístico que é marcado é a despalatalização do –lh na palavra *mulher*, fazendo com que fiquem *mulé*. Em relação as vogais há um alteamento na pré tônica e na vogal na sílaba inicial em *escorrega* (ixxxcurréga) e alteamento de vogal na vogal no final da palavra em *basquete* e *biscoito* (baxxqueti e bixxxcoitu). A vogal final abre na palavra *mulher*, uma vez que perde o –R no final, algo comum também na fala carioca. Outro elemento evidenciado é a pronúncia das vogais E e O, colocado como É (vogal aberta) e Ó (vogal aberta). É trabalhado nesse verbete uma forma de falar, não abrangendo o falar carioca na totalidade, é uma projeção imaginária que abarca uma parte dos cariocas. Para que haja esse efeito de “completude” da variante, por ser pinçado traços fonológicos mais proeminentes do falar carioca, mas que não abarca, por exemplo, o falar fluminense em que lugar no norte do estado fala-se o S como sibilante. Outro elemento que trabalha essa projeção imaginária é a despalatalização em *mulher*. Não retrata a todos os cariocas, uma vez que entre o som palatal e o despatalizado tem o som da consoante lateral (L) com a semivogal (I).

Já nas imagens abaixo, perde-se esse caráter de dicionário e cria-se um modo de verbetizar que está dentro de uma condição que recria um diálogo,


colocando-se turno de fala entre locutor (que pergunta) e o interlocutor (que responde como a projeção do carioca). Veja abaixo:

Figura 2, 3 e 4 –imagens printadas do perfil dicionário.carioca



Fonte: dicionário.carioca (2020).

As três verbetizações começam com a pergunta “Você é carioca?”, mais uma vez aqui temos uma exclusão do sujeito-fluminense. A resposta às perguntas é interessante. Na imagem 2, com a figura da Baía de Guanabara e o Morro do Pão de Açúcar – cartões postais da cidade do Rio de Janeiro – ao fundo, a resposta é sim. Sabe-se nos estudos de análise da conversação que o brasileiro no geral tende a responder de forma afirmativa sem o advérbio, mas sim com o verbo colocado na pergunta. A imagem 3 ocorre a mesma resposta. Já na imagem 4, a resposta é o verbo ser em primeiro pessoado presente do indicativo “sou” recuperando a tendência das análises de conversação. Depois o diálogo segue nas três imagens com os dizeres “Então fala”. Percebemos aqui uma variação que é típica na fala carioca e fluminense, a alternância de pessoa do discurso, o verbo falar na terceira pessoa do singular do



Imperativo Afirmativo, para que se concorde com o pronome você, é fale, no entanto como o pronome você ganhou o status de segunda pessoa do discurso, há uma concordância com essa pessoa, então o verbo fica fala (fala tu). A aglutinação da segunda e terceira pessoa do discurso (tu e você) no falar carioca é produtiva, o que fica evidente nesses verbetes. Logo após essa colocação, cada imagem vai pedir para o carioca “falar” de um determinado tópico, na imagem 2 é colocado “ta sonhando?”; na imagem 3 “ta muito calor” e na imagem 4 “espera um pouco”.

O “ta sonhando?” coloca em evidencia uma característica de alguém, em momento específico, que esteja sem foco, ou sem prestar atenção, dessa forma, em um momento onírico. E aí, a resposta do carioca é: “ta na Disney?” em que foca-se sobre os parques da Disney em que é caracterizado pelos personagens do universo Disney e pela fantasia de toda indumentária e recursos artísticos trazendo os traços da fantasia. A pergunta, que funciona como resposta à pergunta acima, reafirma essa incredulidade e dá um ar de sarcasmo para o seu possível interlocutor. Já a imagem 3 coloca a resposta “90 graus na sombra mermão”, essa ideia do 90 graus célsius opera no imaginário dos cariocas, por conta das altas temperaturas que cidade tem em diversos momentos do ano. Essas temperaturas ocorrem por conta da geografia e o clima do Rio de Janeiro, um clima tropical e a geografia montanhosa da cidade que promove altas temperaturas. O termo “na sombra” reforça o calor exacerbado que a cidade sofre, que mesmo na sombra o calor nunca fica ameno. Já o termo “mermão” é uma aglutinação entre o pronome possessivo “meu” e a palavra “irmão”, vocábulo utilizado pelos cariocas para interagir com outras pessoas, inclusive do sexo feminino. Essa resposta imprime o imaginário



do falar carioca e reforça um jeito de falar como está calor. A imagem 4 tem como resposta “marca um 10”. A ideia posta pelo verbo marcar seria de durabilidade, de período, já o 10 faz alusão a dez minutos. Todavia, esse 10 é fictício, “marcar um 10” virou uma expressão cristalizada para esperar por determinado tempo curto.

Nunes faz uma colocação para a formulação do dicionário, mas que aqui, podemos deslocar para o ato de verbetizar, segue a citação:

significa que o dicionário **não é algo que estaria na mente das pessoas desde que elas nascem, mas, sim, algo que é produzido por práticas reais em determinadas conjunturas sociais**, ou seja, o dicionário é produzido sob certas “condições de produção dos discursos”. **E as palavras não são tomadas como algo abstrato, sem relação com os sujeitos e as circunstâncias em que eles se encontram, mas sim como resultantes das relações sociais e históricas, relações essas que são complexas e, por vezes, polêmicas ou contraditórias**. Assim, o dicionário é visto como um discurso sobre a língua, mais especificamente sobre as palavras ou sobre um setor da realidade, para um público leitor, em certas condições sociais e históricas. (NUNES, 2010, p. 6; grifos nossos)

O mesmo podemos dizer sobre a verbetização, os termos não estão na mente das pessoas desde que elas nascem, são produzidos a partir de práticas reais e conjunturas sociais. No caso dos verbetes analisados aqui, dentro da digitalidade, em que refletem as relações sociais, históricas, altamente complexas. A verbetização é um discurso da língua sem o rigor institucional, mas com o rigor da metalinguagem apontando para a língua em curso. Na seção seguinte continuamos a analisar, mas passamos para os verbetes do greengodictionary.





## 5. GREENGODICTIONARY: VERBETIZANDO TERMOS PARA A LÍNGUA INGLESA

O greengodictionary tem o mote de fazer humor através da tradução de expressões brasileiras – ditos populares, frases viralizadas na internet por sujeitos brasileiros e expressões idiomáticas – para a língua inglesa. Abaixo os primeiros exemplos:

Figura 5 e 6 –imagens printadas do perfil da página greengodictionary



Fonte:greengodictionary (2020).

A imagem 5 coloca uma expressão muito usada entre os brasileiros: “fazer vaquinha” uma expressão utilizada com o intuito de juntar dinheiro para uma determinada causa com ajuda de pessoas. Essa expressão nasceu, de acordo com o site significados.com.br e o artigo online da revista Super Interessante<sup>3</sup>, de uma benfeitoria do futebol. Na década


<sup>3</sup> SUPER ABRIL (2020). Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-da-expressao-fazer-uma-vaquinha/>.



de 20, do século XX, os torcedores do time de futebol Vasco da Gama reuniam-se para premiar os jogadores com valores equivalentes ao jogo do bicho (jogo de sorte muito popular no Brasil). Então, o menor prêmio era relacionado ao número 5, do cachorro, que equivalia a 5 mil réis. Esse valor era quando o time empatava. Já o número 10, do coelho, era quando o time do Vasco vencia o adversário de forma modesta, fazendo com que os jogadores ganhassem 10 mil réis. Já o grande prêmio pago em finais de campeonato, ou em goleadas, era do número da vaca, 25, que equivalia a 25 mil réis. A partir disso acredita-se que a expressão “fazer vaquinha” tem a ver com essa história dos torcedores do Vasco se juntarem para incentivarem os jogadores. Essa expressão se mantém até hoje na memória discursiva dos brasileiros.

O termo é traduzido para a língua inglesa como “to make a littlecow”, ou seja, é feita uma tradução literal para o inglês. Em língua inglesa há uma expressão semelhante a fazer vaquinha é “chip in” ou “clubtogether”, no verbete coloca-se o que significa “fazer vaquinha”: “toputtogether a certainamount of moneycollectively, toreach a common goal; (syn) crowdfunding” (reunir uma certa quantia de dinheiro coletivamente, alcançar um objetivo comum. [sinônimo] financiamento de multidão. **Tradução nossa**). É trabalhado nesse verbete o humor de uma expressão que em língua inglesa não opera da mesma forma que em língua portuguesa brasileira, daí vaza o humor, para os falantes de língua portuguesa brasileira que possuem o inglês como língua adicional, e para os falantes de inglês, que mesmo sem saber a língua portuguesa brasileira, percebem a desestabilização de uma tradução literal que não funciona da mesma forma em língua inglesa. O verbete, mesmo explicado em língua inglesa





o significado da expressão em língua portuguesa brasileira, ganha um *status* para os falantes anglófonos por provocar o imaginário do que é a língua portuguesa do Brasil.


A imagem 6 traz uma expressão do universo LGBT, como Moura (2018) apresenta em seu trabalho. A expressão “dar a Elza” é comum nesse universo e significa furtar, afanar. O nome Elza, ainda que muitos apontem para a cantora Elza Soares, não é um consenso de onde saiu, de qual ocasião, mesmo que seja o nome da cantora. Dessa forma, não há clareza de quem é essa Elza e o que ela de fato fez para ficar ligado ao ato de furtar/afanar. A expressão “dar x”, como Moura (2018) coloca, é muito produtiva no meio LGBT. Dessa maneira, podemos pensar que essa expressão já é ligada a um nicho específico e não possui verbete em nenhum dicionário de *status* (ligada a uma instituição de prestígio). Na verbetização do greengodictionary, podemos ver a expressão em inglês “togivethe Elza” e o verbete “tosteal” são colocados como sinônimos. Coloca-se em equivalência uma outra expressão, talvez também muito utilizada entre os LGBTs dos EUA, que é “to do Winona” fazendo referência a atriz Winona Ryder que foi pega cometendo furto em uma Loja de Departamento dos EUA. Ao colocar a atriz como exemplo, a expressão parece ficar mais concreta para os falantes de língua inglesa. Porque a questão não é só expressar o ato de roubar, mas evidenciar que dentro da expressão possui um agente da ação que é mulher. Elza e Winona ficam no mesmo nível semântico e ideológico, pois não se perde o caráter feminino que a expressão em língua portuguesa brasileira tem. A seguir as imagens 7 e 8.

Figuras 7 e 8 —imagens printadas do perfil da página greengodictionary



Fonte:greengodictionary (2020).

A imagem 7 coloca a verbetização de uma expressão muito comum em língua portuguesa brasileira. Segundo o artigo da revista Super Interessante, a expressão nasceu a partir de uma peça teatral de Amaral Gurgel, que foi baseada numa história de um mendigo que supostamente vivia no Rio de Janeiro no início do século XX. O mendigo sempre pedia algo, mesmo que fosse um “pão duro”. Depois de sua morte descobriu-se que ele tinha um grande patrimônio com contas em bancos e até imóveis. Há uma expressão em inglês para pessoa sovina são elas: “tight-fisted” ou “iron-fisted”. “Hard bread” significa o pão (alimento) duro (mais passado). No verbete, é explicado que a expressão em língua portuguesa brasileira significa uma pessoa que evita gastar dinheiro com qualquer coisa, uma pessoa avarenta. Mais uma vez percebemos, no vazar da expressão em português do Brasil, um toque cômico para um falante não nativo. Justamente porque a formação discursiva de um sujeito-anglófono não vai ter na sua memória discursiva a ideia de pão



duro como pessoa que seja avarenta. Daí o humor, daí também o significar nas línguas e uma projeção de que sujeitos são esses, os brasileiros e os falantes de língua inglesa.

A última imagem, 8, faz referência a cantora Lady Gaga. A cantora estadunidense estava confirmada para a edição do Festival Rock In Rio em 2017. Por conta de dores em decorrência da fibromialgia, que provoca dores por todo o corpo. Em uma postagem no seu *Instagram*, a cantora começa com “Brazil, I’m Devasted”. A frase acabou viralizando na internet, virando um meme para circunstâncias de surpresa. Podemos perceber que o greengodictionary faz uma tradução às avessas, a verbetização ocorre de língua inglesa para língua portuguesa. “Brasil, estou devastada” é usada para sonhos e expectativas que são quebradas. A segunda parte do verbete aponta para a situação dos fãs da Lady Gaga “refere-se a um dos momentos mais trágicos para os fãs brasileiros de música pop” em que a cantora teve que cancelar a vinda para o festival do Rock In Rio.

Esse deslocamento de língua inglesa para língua portuguesa ocorre, porque o meme acontece em língua inglesa mesmo sendo usado por falantes de língua portuguesa. Ao capturar a tradução da frase da cantora para português, há um efeito subversivo de posições discursivas de quem é o alvo do verbete. Uma vez que os sujeitos brasileiros usam o termo em inglês, o conhecimento da tradução em português é direcionada aos falantes de língua inglesa. Inevitavelmente, temos que pensar na questão da língua de poder ao redor do mundo e o papel da língua portuguesa. O greendictionary opera em atribuir *status* ao português – no caso o português brasileiro – uma vez que coloca expressões, termos e frases que significam entre sujeitos brasileiros. O uso do português numa frase em inglês, sobre uma



cantora estadunidense, não foge disso reafirma nessas circunstâncias a posição que o brasileiro possui dentro da web, o protagonismo dialogando com a língua franca – de poder – do mundo.

## **6. A WEB COMO UMA FORMA DE FAZER PROJEÇÃO DAS IDENTIDADES CARIOCA/FLUMINENSE E BRASILEIRA**

Ao longo deste trabalho, podemos observar que as projeções das identidades elaboradas pelos perfis *dicionário.carioca* e *greengodictionary*, reafirmam, mesmo que em outro momento histórico, o discurso fundador imputado aos brasileiros e por eles reafirmado: que o brasileiro é ocioso, que brasileiro é malandro (ORLANDI, 2003; FERREIRA, 2003). Um aspecto importante é que nesse último item, malandragem serve de forma metonímica, como Rio de Janeiro é uma cidade internacionalmente conhecida, os seus cidadãos, cariocas, são projetados como protótipos de brasileiros para o mundo. Já internamente, os cariocas ficam com esse atributo de malandro, por conta da vida cultural que a cidade possui e por ter a figura do malandro inerente a essa cultura.

Todavia o discurso dos perfis analisados vai além e significam na/pela digitalidade. Um elemento novo é o humor. Em paralelo continua atuando o “deixar-se falar” como coloca Ferreira: “Na sua íntima convivência com o clichê, o brasileiro aceita que falem dele, e mais: ele próprio é agente dessa fala que se encontra diluída no inconsciente coletivo do país.” (FERREIRA, [1993] 2003, p. 71). Esse processo é verificado pelos perfis. Produz-se uma narrativa que abre para o novo, com elementos da escrita digital, significando de outras maneiras, operando de maneira exógena e endógena. Exógena pelo *greengodictionary* que alimenta a imagem de uma identidade de ser



brasilero e endógena pelo dicionário.carioca que reafirma um estereótipo de ser carioca frente a diversas outras identidades dentro do Brasil. Indo nessa esteira, podemos pensar o que Dias pontua sobre as postagens na internet:

Uma postagem tem que circular. A circulação é parte da constituição do sentido do postar. É pela circulação que se dá sua eficácia tecnológica, sendo a viralização o grau máximo dessa eficácia. O viral é a atestação da circulação, mas não é garantia de historicização do sentido, não é garantia da verticalização da memória. Pela característica do viral que é a replicação, o excesso do dito, é justamente esse retorno do mesmo que o impede de significar na história, fazendo-o expandir-se horizontalmente. (DIAS, 2019, p. 64)

A circulação das projeções das identidades carioca/fluminense e brasileira mostra a eficácia tecnológica e faz com que perpetue o discurso fundador. Sabemos que as verbetizações desses perfis retratam uma época e um modo desse linguajar, mas não temos como assegurar que esse modo irá se perpetuar. Com exceção dos ditos populares (greengodictionary) que funcionam dentro da memória discursiva, os outros verbetes podem ou não se estabilizar na língua.

A formação discursiva do carioca e a formação discursiva do brasileiro operam dentro dos perfis com uma certa exclusão de outras formações discursivas para carioca e para brasileiro. Quando perguntamos se todos os cariocas falam da forma como a página retrata o falar carioca e se as frases/termos que estão no greengodictionary refletem o falar de todos os brasileiros, parece que a resposta é não, todos abarcam muitos e seguramente não teria como fazer uma afirmação como essa. Entretanto, sabemos que a funcionalidade do humor opera nessa unidade. E esse humor é abraçado justamente no terreno da internet, são sentidos que circulam ali pelos sujeitos internautas que frequentam determinados sites, que discorrem



sobre determinados assuntos. Não se pode ter a ilusão que só de estar nas redes sociais faz de um sujeito conhecedor desse linguajar. É necessário uma comunhão, compartilhar dos mesmos espaços na web e por aí em diante, para que se compreenda os sentidos. Tais sentidos são edificados a partir da formação discursiva, como Pêcheux postula:

Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada (...) determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.). (...) uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva. (PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 147-148)


Assim, as formações discursivas do greengodictionary e do dicionário carioca operam seus enunciados em clichês do que é ser carioca e do que é ser brasileiro. A partir daí, como os sentidos do modo de falar do carioca/fluminense vão chegar para os brasileiros e como os sentidos dos termos/frases dos brasileiros vão chegar para os sujeitos anglófonos podem ser uma miscelânea de reiterar o lugar de malandro (para ambos), o lugar dos sujeitos ociosos (também para ambos), o caráter humorístico (apenas para o brasileiro) e o lugar da informalidade- em termos de tratamento- (para o carioca).

## 7. CONCLUSÃO

Conseguimos apontar a importância da verbetização no processo metalinguístico de descrever e de instrumentar uma língua, nesse caso,







tendo o terreno da internet como foco. Percebemos com isso que o verbetizar pode ir para dois caminhos: um é o reforço de discursos que já se propagam na língua, o outro é como apenas um retrato, podendo se perpetuar no curso da língua ou não.

A verbetização está intrinsicamente ligada a cultura de determinada língua ou local, aproveitando as palavras de Nunes sobre fazer dicionário:

Assim, além de visar ao conhecimento específico de uma ou mais línguas, fazer dicionário serve para entrar em contato com uma sociedade ou uma cultura desconhecida, produzir uma identidade nacional, regional ou de grupo social, conhecer os conceitos utilizados em certas áreas das ciências, dentre muitas outras coisas.(NUNES, 2010, p. 7)

O verbetizar contribui também para a produção de uma identidade nacional, regional, ou de um grupo social (MOURA, 2018), no entanto a digitalidade proporciona uma certa incerteza se tais dizeres irão ficar ou não na língua. Pode ser que fiquem ou que não fiquem. O que vai determinar é a saída desses dizeres para o curso do real da língua, estabelecendo a inscrição de sentidos não só no digital da história, mas também no real da história.

Os sujeitos internautas vivem estabelecendo relações com palavras/frases na internet, a partir daí, as palavras podem funcionar na web, no curso da língua falada, ou em ambos. Dessa forma,

todo sujeito produz seu próprio dicionário ao formular um discurso. Mas quando se trata de elaborar o texto do dicionário enquanto lista de palavras e verbetes com definições e exemplos, as técnicas e o método são fundamentais. (NUNES, 2010, p. 15)



Há uma brecha nessa citação de Nunes, quando ele postula que todo sujeito produz o seu dicionário, é a mesma elaboração paraverbetização, principalmente em circunstâncias de oralidade em que o sujeito explica uma palavra e/ou uma expressão. Mas também a verbetização é utilizada no processo de escrita da digitalidade em que não há uma técnica, nem o método de elaboração, muito menos é ligado a uma instituição que valide o saber elaborado em tais circunstâncias. A validação da verbetização dos termos dos perfis do dicionário carioca e greengodictionary vem através do postar, segundo Dias,

o postar resulta de uma relação de significação entre a escrita e o meio, uma vez que postar inclui o percurso, o compartilhamento, a visualização, a “curtida”. Essa relação de significação entre a escrita e o meio que caracteriza o modo de textualização do postar se inscreve no processo da circulação, um dos três momentos do processo de construção dos discursos, a saber, o da circulação, o da constituição e o da formulação, conforme postulou Orlandi (2001). (DIAS, 2019, p. 64)

Enfim, tanto o processo de dicionarizar, quanto o de verbetizar parecem ser instrumentos para descrever uma língua. O funcionamento que cada uma vai ter dependerá das condições de produção em que estão, em que dicionarizar terá um respaldo científico e legitimador e o verbetizar terá o processo de metalinguagem mais fluido, que pode servir para que tais termos cheguem a ser dicionarizados em algum momento. O que percebemos é que tal fluidez vai ao encontro da digitalidade presente nos perfis do dicionário carioca e do greengodictionary, fazendo um trabalho discursivo que aponta para questões linguísticas e reforça clichês identitários.



## REFERÊNCIAS

AUROUX, S. **A Revolução Tecnológica da Gramatização**. Campinas: UNICAMP. [1992] 2014.

DIAS, C. P. A Análise do Discurso Digital: um campo de questões. **Caderno de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 10, p. 8-20, 2016.

\_\_\_\_\_. Textualidades Seriadas: entre a repetição, a regularização e o deslocamento, o caso dos memes. **Rasal** – Revista de la sociedade Argentina de estudios lingüísticos – v. 2, p. 55-74, 2019.

FERREIRA, M. C. L. A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (O funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade). In: ORLANDI, E. P. **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas: Pontes, [1993] 2003. p. 69-79

MOURA, J. R. F. **Da sombra às cores: análise discursiva do dicionário LGBTs Aurélia**. Tese (Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

\_\_\_\_\_.; SOUZA, T.C.C. Memória e processos lexicais em mídia popular. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 5, 2015, Lecce. **Anais [...]**. Lecce: ScietificaElettronica. v. I. p. 537-550, 2017.

NUNES, J. H. **Dicionário no Brasil: análise e história do século XVI ao XIX**. Campinas: Pontes, 2006.

\_\_\_\_\_. Discursividades contemporâneas e dicionário. In: INDURSKY, F; FERREIRA, M.C.L.; MITMANN, S. **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz. 2009.

\_\_\_\_\_. Dicionários: Histórias, Leitura e Produção. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**, Brasília, v. 3, n. 1, 2010.



\_\_\_\_\_. A Invenção do dicionário brasileiro: transferência tecnológica, discurso literário e sociedade. **Revista de historiografia** linguística, v. 2, p. 159-172, 2013.

ORLANDI, E. P.; SOUZA T.C.C. A língua imaginária e a língua fluida: dois métodos de trabalho com a linguagem.”In: ORLANDI, E. **Política Linguística na América Latina**. Campinas: Pontes. 1988.

\_\_\_\_\_. Ética e Política Linguística. In: \_\_\_\_\_. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**. Campinas: Pontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **História das Idéias Linguísticas**: construção do saber metalinguístico e constituição da língua nacional. Cáceres: UNEMAT, 2001.

\_\_\_\_\_. Lexicografia discursiva. In: **Língua e conhecimento linguístico**: para uma História das Idéias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **Discurso Fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, [1993] 2003.

\_\_\_\_\_. Discurso e texto. Campinas: Pontes, [2001] 2008.

\_\_\_\_\_. Discursos e museus: da memória e do esquecimento. In **Entremeios**, v. 9, p. 1-8, 2014.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP. [1975] 2009.

\_\_\_\_\_. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes. [1983] 2012.





TOTALITARISMO E A IDEIA DE LIBERDADE EM  
**V DE VINGANÇA:** A FICÇÃO GRÁFICA DE  
ALAN MOORE E DAVID LLOYD

TOTALITARIANISM AND THE IDEIA OF FREEDOM IN  
**V FOR VENDETTA:** ALAN MOORE AND DAVID  
LLOYD'S GRAPHIC NOVEL

Anderson Pires da SILVA<sup>1</sup>

Lucas Fazola MIGUEL<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: andersonpires31@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: lucas\_fazola@hotmail.com.





## RESUMO

O artigo discute o romance gráfico *V de Vingança*, com ênfase na relação entre escrita literária e narrativa visual. Nesse sentido, como hipótese teórica, propomos que os autores, influenciados pelo imaginário distópico da literatura pós-moderna, problematizam a ideia de liberdade individual em um regime político autoritário.

## PALAVRAS-CHAVE

histórias em quadrinhos; literatura contemporânea; ficção distópica.

## ABSTRACT

The article discusses the graphic novel *V for vendetta*, with an emphasis on the relation between literary writing and visual narrative. In this meaning, as a theoretical hypothesis, we propose that the authors, influenced by the dystopian imaginary of postmodern literature, problematize the idea of individual freedom in an authoritarian political regime.

## KEYWORDS

comic books; contemporary literature; dystopian fiction.

## 1. INTRODUÇÃO

Publicada originalmente no Brasil pela editora Globo, no ano de 1989, como uma minissérie em cinco edições, *V de Vingança*, escrita por Alan Moore e desenhada por David Lloyd, foi cercada por controvérsias desde o início, uma vez que foi proibida na Espanha e na Irlanda, sob a acusação de incitação



ao terrorismo. A obra original de Moore e Lloyd é um marco da passagem do quadrinho autoral do meio *underground* para o *mainstream*<sup>3</sup>, isto é, no caso dos dois autores em questão, da revista independente inglesa *Warrior* para a gigante editora norte-americana *DC Comics*. Mais além, a obra se estabeleceu como um dos paradigmas conceituais para a compreensão do surgimento de um novo tipo de histórias em quadrinhos – o romance gráfico – cujos meandros envolvem a transição de um estilo de HQs do ambiente da cultura de massa para o ambiente da cultura literária. Dessa forma, a obra é importante para compreendermos a expansão do conceito de literatura e de escritor, assim como, pela análise da trama, localizar como a ficção de Moore e Lloyd anunciou a presença fantasmática do fascismo no imaginário contemporâneo.

## 2. A FUNÇÃO DO ESCRITOR NA INDÚSTRIA DOS QUADRINHOS NORTE-AMERICANOS

No início da década de oitenta, a *DC Comics* passava por uma grave crise editorial, embora lucrasse com as adaptações para a televisão e o cinema dos seus principais personagens – *Batman* e *Superman* –, os títulos da editora perdiam de lavada para os títulos da concorrente, a *Marvel Comics*. Enquanto as HQs da *Marvel* (*Homem-Aranha*, *Pantera Negra* e *X-Men*) lidavam com temáticas pertinentes à realidade que os jovens leitores de gibis viviam – *bullying*, conflito racial e preconceito social –, os super-heróis da *DC* representavam um ideário conservador. Como Umberto Eco apontou, o *Superman* e o *Batman* agiam como “protetores da propriedade privada” (ECO, 2008, p.275).

---

<sup>3</sup> Um exemplo desse momento, no campo da música, foi a contratação da banda Nirvana pelo selo *Geffen* e o estouro mundial do disco *Nevermind*, que levou outras gravadoras a investirem em bandas independentes e a *MTV* a divulgar o novo estilo *grunge*.



Enquanto Peter Parker era um adolescente como os leitores das aventuras de *Spider-Man*, Clark Kent e Bruce Wayne eram homens maduros que não viviam conflitos de homens maduros, embora reproduzissem o mesmo discurso moralizante de um pai tradicional. Em uma época que se começava a discutir a liberdade sexual e o empoderamento feminino, Lois Lane vivia uma relação assexuada com o Superman. Enquanto o racismo ocidental era confrontado pelo movimento *black power*, não havia herói negro nos quadrinhos da DC. Segundo o pesquisador Reed Tucker, os editores da DC eram “homens sérios, respeitáveis, cujas mortes mais tarde estariam no obituário do *New York Times*” (TUCKER, 2018, p. 2). O espectro conservador dos editores impedia que os artistas da casa ousassem em suas criações, e isso doía no órgão mais sensível de um capitalista, o bolso.

Nesse sentido, no início da década de oitenta, Dick Giordano, um desenhista alçado ao cargo de editor executivo da DC, promoveu a funcionária Karen Berger de promotora de vendas à editora-chefe do segmento de horror e mistério da chamada própria DC. A missão dada à nova editora era buscar novos talentos e testá-los nos títulos de baixas vendas. Karen, em uma brilhante jogada, voltou seu olhar para os autores independentes ingleses. Os primeiros contratados foram o escritor Alan Moore e os desenhistas Stephen Bissette e John Totleben, e o trio assumiu o título *The Saga of The Swamp Thing* em 1984 e, em um ano, transformaram uma revista – e um personagem – que se encontrava em vias de cancelamento, em um sucesso estrondoso de vendas e de crítica.

Ao escrever as histórias do *Monstro do Pântano*, Alan Moore surpreendeu os leitores de quadrinhos de super-heróis com uma narrativa que, ao contrário do estilo direto e descritivo dos roteiristas do gênero até então, privilegiava a





abordagem psicológica dos personagens, uma estruturação menos maniqueísta e mais alegórica do enredo. A arte de Bissette e Tobleben era maravilhosa, mas o texto de Moore se mostrava ainda mais impactante, a ponto de Karen Berger incluir, ao título da revista, o subtítulo *sophisticated suspense*. O caráter “sofisticado” foi empregado devido ao “experimentalismo das possibilidades narrativas”, levando os “quadrinhos a um nível de elevação literária a que poucas vezes chegou” (MOTA, 2002, p. 24).

Durante décadas, desde suas remotas origens no século XIX, o legítimo *autor* de quadrinhos desenhava e escrevia, quadrinistas como Winsor McCay, Charles Schultz, Guido Grepax, Hergé, Angeli e Frank Miller. Desenhar e escrever as próprias histórias, ainda mais com o desenvolvimento de uma indústria cultural<sup>4</sup> voltada para a cultura de massa, sempre foi a marca de *respeitabilidade* de um autor dos quadrinhos. Segundo Will Eisner:

Muitas vezes o artista, pressionado por um editor que acha que ele tem habilidades “literárias” limitadas, ou mesmo voluntariamente, abdica do papel de “escritor”. [...]. Quem é o criador de uma página de histórias em quadrinhos que foi escrita por uma pessoa, desenhada por outra, e que teve arte-final, letreiramento (e talvez até colorido e fundo) feitos por outras pessoas? (EISNER, 1999, p. 122).

Stan Lee, na *Marvel Comics*, foi talvez o primeiro roteirista a exigir para si um lugar de destaque ao lado – ou até mesmo acima – do desenhista. Deu certo para ele, mais por sua personalidade carismática e pelo poder

---

<sup>4</sup> Adorno e Horkheimer, no clássico ensaio “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, argumentam que a passagem da arte para o domínio da sociedade de consumo resultou no sacrifício da arte à lógica do capitalismo, no sacrifício da expressão individual do artista à lógica da produção em série, levando “apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).




como editor-chefe do que propriamente à qualidade literária do seu texto. O método de criação de Lee era baseado na elaboração de uma ideia geral do enredo – p. ex., um adolescente *nerd* e inseguro que, após ser picado por uma aranha radioativa, adquire superpoderes e deve aprender a viver com essa responsabilidade. A partir desse *leitmotiv*, o desenhista desenvolvia visualmente a narrativa, a qual Stan concluía com a inclusão dos diálogos. Desse modo, Stan Lee acumulou fama e brigas homéricas com seus parceiros, como Jack Kirby e Steve Ditko, que chegaram a recorrer nos tribunais os créditos pela criação original de personagens como *Spider-Man*<sup>5</sup>. Segundo Greg Carpenter, em *The british invasion and the invention of the modern comic book writer*, a indústria dos gibis era o lugar menos propício para quem pretendia desenvolver uma carreira de escritor, uma vez que, devido às restrições do meio, “havia pouco espaço para experimentações”<sup>5</sup> (CARPENTER, 2016, p. 11).

A geração de roteiristas que surgiu nos anos oitenta – Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison –, contudo, encontrou nas HQs o suporte ideal para concretizar suas ambições literárias, realizando obras que, além de inovarem no gênero, também foram muito bem recebidas nos meios literários. Por exemplo, *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, ganhou o prestigioso prêmio *Hugo* em 1987, além de ter sido incluída na lista dos *100 melhores romances do século XX* da revista *Time*. *Sandman*, escrita por Neil Gaiman, foi a primeira história em quadrinhos a entrar na lista dos *best sellers* literários do *The New York Times*. Talvez isso não signifique muita coisa. No Brasil, há dois ou três anos, o tradicional “prêmio Jabuti” incluiu a categoria “Melhor HQ” na premiação. Esses exemplos ilustram o

---

<sup>5</sup> Para uma leitura mais detalhada sobre esse assunto, consultar a pesquisa de Sean Howe publicada no livro *Marvel comics – uma história secreta*.



momento em que a divisão entre cultura literária e cultura de massa não atende mais à sensibilidade contemporânea. Porém, para nós, estudantes e pesquisadores de literatura, o relevante nesse fenômeno é o fato de, nas obras pioneiras do gênero “romance gráfico”, a figura do escritor e/ou o texto escrito se destacar.

No caso de Alan Moore, pela primeira vez nos quadrinhos da *DC Comics*, a arte desenhada estava subordinada ao texto, de um modo que, nos créditos de *O monstro do pântano*, a tradicional designação “roteirista” foi substituída por “escritor”. Em *V de Vingança*, Moore recorria aos mesmos recursos de narração dos escritores da literatura pós-moderna, como Umberto Eco em *O nome da rosa* ou Thomas Pynchon em *O arco-íris da gravidade: o estilo intertextual*, o uso da *paródia* e do *pastiche* como técnica de composição, a *distopia* como princípio narrativo.

### 3. CONTEXTUALIZANDO UMA VINGANÇA

O enredo de *V de Vingança* se passa na Inglaterra no ano de 1997, ou seja, uma vez que a obra foi publicada entre 1981-1988, trata-se de uma trama de cunho futurista. A série, dessa forma, dialoga com a narrativa distópica de George Orwell e a paranoia pós-moderna de Thomas Pynchon, refletindo o clima pessimista da década em que foi concebida. A obra da dupla causou grande impacto, lançando mão de técnicas inovadoras na escrita verbal e visual, influenciando as gerações que se seguiram ao quebrarem paradigmas de representação e de concepção do que uma história em quadrinhos seria capaz de transmitir.

A visão futurista de Alan Moore e David Lloyd, pessimista a respeito dos direitos das liberdades individuais, por causa do surgimento de uma



sociedade de controle, baseada na vigilância, coincidia em muito com algumas teorias do pós-modernismo. Lyotard (2009) e Foucault (2014) apontavam para uma crise do ideal de autonomia do sujeito preconizado pela modernidade. Essa crise, segundo Canclini (1998), decorria da hesitação dos governos liberais e comunistas em levar a cabo um dos quatro projetos basilares da modernidade, em específico o projeto democratizador<sup>6</sup>.

Ao longo dos anos oitenta, o mundo passava por uma tensão flagrante, na etapa final da guerra fria. A ameaça de conflito nuclear pairava no ar, e isso afetou as relações econômicas e culturais naquele momento. O conflito velado entre capitalismo e comunismo polarizou o mundo, reverberando de forma pungente nas relações sociais e econômicas do ocidente.

Na Inglaterra, especificamente, consolidou-se nesse período o governo de Margaret Thatcher, e sua política econômica de cunho neoliberal levou o país a combater a inflação, mas não sem enfrentar uma severa recessão. Por volta de 1981, ano em que *V de Vingança* começou a ser elaborada e publicada, o nível de desemprego atingiu a casa dos três milhões (CZIZEWESKI, 2014, p. 4-5), um recorde negativo para o país. No decorrer do governo da Dama de Ferro, cresceu a desigualdade social no país, de modo que, quando ela enfim deixou o governo, em 1990, cerca de 28% das crianças inglesas se encontravam abaixo da linha da pobreza, fazendo o governo Thatcher responsável por duplicar o número de pobres na Inglaterra. Na introdução para edição encadernada da minissérie, Moore declarou:

Estamos em 1988 agora. Margaret Thatcher está entrando em seu terceiro mandato e fala confiante de uma liderança ininterrupta dos Conservadores no próximo século. Minha filha caçula tem sete anos, e um jornal tabloide acalenta a ideia de campos de concentração para pessoas com AIDS. Os soldados da tropa de choque usam visores negros,



● ● ●

bem como seus cavalos; e suas unidades móveis têm câmeras de vídeo rotativas instaladas no teto. O governo expressou o desejo de erradicar a homossexualidade até mesmo como conceito abstrato. Só posso especular sobre qual minoria será alvo dos próximos ataques. Estou pensando em deixar o país com minha família em breve, esta terra está cada vez mais fria e hostil, e eu não gosto mais daqui. (MOORE, 2012, p. 8)

O historiador Gregori Cizeweski (2014) destaca que esse período afetou de maneira considerável a produção intelectual e cultural dos anos 1980. Os quadrinhos ingleses, em larga medida, exemplificam esse efeito, como as tiras de Brian Bolland, parceiro de Moore em *Batman- a piada mortal*, e o arco inicial do escritor Jamie Delano na série *Hellblazer*, na qual a reeleição de Thatcher é associada à influência de forças demoníacas.

A descrença política e o fantasma de uma guerra nuclear, embora impossível (hoje sabemos), também assombrava a imaginação dos quadrinistas norte-americanos, como Frank Miller que, em *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, critica a corrupção e o intervencionismo militar do governo republicano de Ronald Reagan; e em *Elektra Assassina*, satiriza o populismo dos democratas através da semelhança física entre o vilão, que sempre aparece sorrindo, e John F. Kennedy. Na visão de Miller, os presidentes democratas – Kennedy, Carter, Clinton e Obama – são homens sorridentes, o riso como projeção de uma personalidade confiante e sincera, como uma máscara.

Todo esse tenso cenário político e social permeia o trabalho dos mais variados autores nessa década, de forma que nomes como Alan Moore, externaram seus posicionamentos políticos de maneira contundente. O autor britânico ressalta, em um apêndice de *V de Vingança* (2012, p. 275-6), que, a partir de uma hipotética derrota do partido conservador nas eleições de 1983, elaborou o panorama futurista da obra. Se o partido trabalhista ascendesse



ao poder e removesse os mísseis existentes em solo britânico, impediria que o país se tornasse um alvo durante a guerra nuclear que se avistava no horizonte.

A partir desse cenário, o autor traçou uma série de acontecimentos que levaram à derrocada do partido trabalhista e à subsequente ascensão fascista ao poder em uma Inglaterra dos anos 1990, posterior ao holocausto nuclear. Segundo o pesquisador Roberto Elísio dos Santos, esse período em que Moore se encontrava quando elaborou o universo de *V de Vingança* ficou marcado por alguns fatores, tais como: Falência de ideologias, ao medo paranoico de uma guerra atômica, ao individualismo consumista, à mistura de conceitos nas teorias e de estilos na arte, à disseminação de doenças fatais, à queda de regimes políticos autoritários, à emergência de novas potências econômicas, à preocupação com a destruição do meio ambiente e à volta do conservadorismo político e moral. Um momento da História em que, nas palavras de Christopher Lasch, o homem se encontrava sitiado. (SANTOS, 1995, p. 57).

Produzida durante um período decisivo da Guerra Fria, em que, junto à corrida armamentista, cresceu o temor em relação à guerra nuclear, Alan Moore retrata em *V de Vingança* esse sentimento de insegurança coletiva, essa paranoia em torno da possibilidade de extinção da humanidade, ao mesmo tempo em que traça um panorama pessimista para uma Inglaterra assolada pelo neoliberalismo implacável do governo Thatcher.

#### **4. DUAS VISÕES SOBRE A IDEIA DE LIBERDADE: A TRAJETÓRIA ÉPICA DE EVEY E O DESTINO TRÁGICO DE ROSEMARY**

A trajetória de Evey é moldada segundo o *topos* da *jornada do herói*, no caso, *heroína*. O mito heroico, na literatura clássica, baseava-se em uma narrativa fundamental: a descoberta de si mesmo. Poderia ser uma variação



da máxima socrática “conheça a ti mesmo”. Há uma série de etapas até o herói alcançar essa iluminação. No início, há um desafio, que surge contra a vontade do herói, ao qual não pode escapar; o herói sente medo; surge então um mentor que o treina (p.ex., Vírgilio guiando Dante através dos círculos do inferno); em seguida, o herói está sozinho e deve, após o aprendizado com o mentor, superar o medo para vencer ou sucumbir ao seu desafio, que assume a forma de um monstro ou de um governo totalitário. Em *V de Vingança*, Alan Moore utiliza o “mito do herói” para narrar a transformação de Evey, de vítima à heroína. Vejamos o processo quadro a quadro.

Figura 1 — Inserção de Evey na trama



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 12).

Essa é a página inicial de *V de Vingança*. David Lloyd mostra o rosto de Evey refletido no espelho, a tristeza em seus olhos, sua insegurança, em contraste com a figura imponente de V. Ambos se olham no espelho, são reflexos. Ambos usam uma máscara, a de Evey é a maquiagem. Ela tem dezesseis anos, órfã, a mãe morta e o pai desaparecido em um campo de concentração.



Alan Moore, no início de *V de Vingança*, introduz simultaneamente Evey e V. para deixar claro ao leitor a conexão entre os dois personagens, já expressa sonoramente pela homofonia “Evey” e “V”. Ela está desesperada, precisa de dinheiro para comer, por isso está maquiada, pois irá se prostituir na rua. V. a salva de um estupro, a acolhe em sua “galeria sombria”<sup>2</sup>, torna-se o seu mentor. Nesse ponto da narrativa, Evey serve a duas funções bem específicas: a) informar ao leitor, através de sua narração biográfica, o contexto distópico da obra; b) atuar como *sidekick*<sup>6</sup> do protagonista, como podemos ver nesta sequência:

Figura 2 — Evey cooperando com “V”



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 53).

---

<sup>6</sup> A “galeria sombria” é um equivalente a uma “caverna”, o quartel-general do herói. Greg Carpenter observa que, no enredo distópico de *V de Vingança*, a “galeria sombria” é um museu dedicado a preservar a contracultura dos anos 1960: “the Shadow Gallery is a place that shows the outline of what was once bathed in light but now resides in darkness. It’s a shrine to the ephemera of pop culture, a mausoleum dedicated to life before fascism”. (CARPENTER, 2016, p. 29).



Nessa cena, Evey atua como uma isca, seguindo o plano de V., que pretende matar o bispo pedófilo. Após a execução do plano, ela questiona os métodos do mentor e o seu sentido de justiça.

Figura 3 – Evey definindo um posicionamento perante “V”



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 68).

Nessa passagem, Alan Moore considera a ambiguidade da vingança como meio de reação à violência fascista, mas de forma hesitante. Se, por um lado, os aspectos políticos do enredo são inovadores; por outro lado, Moore e Lloyd entregavam aos leitores de quadrinhos o que queriam ler. V. é um personagem típico do universo heroico dos gibis – forte, imbatível, mascarado e com uma capa esvoaçante –, com a relevante diferença de possuir um discurso anarquista antifascista. Ao retomar a série, Moore *problematiza* o caráter do herói libertário. A mudança na relação entre V. e Evey é o *plot* que indica ao leitor a problematização. Para desenvolver o *plot*, é preciso minimizar o motivo principal do enredo – a vingança – para maximizar outro *leitmotiv*: a ideia de liberdade.



Na passagem em que uma menina, sabendo que as câmeras de vigilância estão desligadas, escreve a palavra “merda” no asfalto, a ideia de liberdade, em um estado fascista, aparece de modo direto, como ato rebelde, como *desobediência civil*. Porém, a menina só agiu assim porque houve alguém – o herói V. – que lhe garantiu essa possibilidade desobediente, ou seja, porque houve uma figura messiânica. O problema se torna mais complexo: o que significa ser livre para quem depende da ação de um herói libertário? Ampliando a questão para uma psicologia política das massas, como lideranças carismáticas, em regimes fascistas, às vezes em regimes democráticos, são reconhecidas como figuras protetoras, chamadas de “pai” ou “mãe”. Em *V de Vingança*, quando Alan Moore prepara a transformação de Evey de *sidekick* a heroína, faz como uma problematização da ideia de confiança na figura protetora.

A trajetória heroica de Evey se complica a partir dessa sequência, quando V. assume um aspecto mais maquiavélico e a expulsa teatralmente da “galeria sombria”. Evey está sozinha de novo, de volta à rua, para lutar mais uma vez por um prato de comida.

A jovem sobrevive, uma vez que encontra um homem, Gordon, que a respeita e a protege, e com quem ela se envolve afetiva e sexualmente. A estabilidade da vida doméstica logo se revela uma ilusão. Seu companheiro é um fora-da-lei. O relacionamento com Evey é um motivo para mudar de vida, mas Gordon acaba traído e assassinado pelos seus parceiros do crime. Ela está outra vez sozinha. Porém, dessa vez, Evey decide reagir e se *vingar* dos assassinos que acabaram com a sua felicidade. A vingança como forma de justiça, o método do seu mentor, antes questionado, é aceito como única forma de reação contra os seus opressores. Ela compra



uma arma e fica de tocaia em um beco. Os assassinos saem de um bar e estão sob sua mira, porém, quando estava prestes a puxar o gatilho, é detida por um agente do estado e presa.

Na prisão, reconhecida como a parceira do “agente terrorista V.”, é torturada. O torturador exige que revele o que sabe sobre o terrorista, qual a sua identidade. Ela não sabe, nunca viu o rosto por trás da máscara. Na solitária, Evey encontra um manuscrito de outra prisioneira, Valerie Page, uma atriz de cinema presa pelo regime fascista.

Figura 4 — Evey na prisão



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 156).

No início da narrativa Evey aparece como um rosto maquiado refletido no espelho, uma órfã desprotegida, vítima de uma sociedade cruel e um estado totalitário. Agora é uma mulher, violada, encarcerada, diante da sentença final. Ela é condenada à pena de morte. O juiz oferece uma última oportunidade para ser solta: assinar uma delação premiada, declarando que “foi raptada pelo terrorista conhecido pelo *codinome V*”, “submetida à


lavagem cerebral através de drogas, tortura física e psicológica”, “abusada sexualmente”, obrigada a agir como cúmplice de V. contra sua vontade. Quem pode desejar mais a liberdade do que quem está preso? “Toda voz de liberdade vem do cárcere”. Mas há sempre um preço a pagar, porque a liberdade não é algo que se conquista sem sacrifícios. Se assinar a delação, será solta e perdoada dos “seus crimes contra o estado”.

Figura 5 — Momento em que Evey se rebela



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 163).

A negativa, que a condena à morte, é uma ativa afirmação de integridade heroica, é o clímax narrativo. Alan Moore está diante de um dilema: a morte de Evey, por um lado, representaria a ideia de liberdade individual como princípio de manter-se fiel a si mesmo, ou seja, como uma alegoria socrática. Em seu julgamento, acusado de corrupção da juventude, Sócrates recusou um defensor, algo a que tinha direito pela democracia ateniense. Preparou a própria defesa, pois nenhuma outra pessoa poderia defender a sua liberdade além dele próprio. Sócrates foi condenado a pena de morte. Mas havia um recurso contra a sentença final, pedir clemência, ou seja, negar a si mesmo, o



que Sócrates não fez. Sob essa perspectiva, a ideia de liberdade individual está incondicionalmente ligada à ausência de medo da morte. Mas a *sidekick* não tem potência messiânica, ao contrário de V., por isso Evey não pode morrer.

Diante da impossibilidade da execução de Evey funcionar como mito sacrificial, Alan Moore precisa imaginar um meio de salvá-la. Nas histórias de super-heróis esse problema seria facilmente resolvido: a mocinha é salva pelo herói no último segundo. De certo modo é o que Alan Moore faz – V. salva Evey dos seus executores –, mas de uma maneira completamente diferente aos quadrinhos de super-heróis.

V. é um herói *ambíguo*, basta lembrar que o título do primeiro capítulo é “Vilão”. O próprio título *V de Vingança* indica essa ambiguidade, pois remete tanto ao nome do personagem principal quanto a primeira letra da palavra “vingança”. Um herói motivado pelo sentimento vingativo não era uma novidade nos quadrinhos, *Batman* também age movido pelo mesmo sentimento e o principal grupo da *Marvel* foi batizado de *Vingadores*.

Os super-heróis representam, através do *leitmotiv* bem x mal, um modelo de comportamento ético normativo. *Batman*, em sua luta contra o crime em *Gotham City*, espanca os criminosos, mas não os mata, pelo contrário, os entrega para a polícia. Embora haja um princípio moral para o *Batman* não matar, não se tornar um monstro igual aos monstros que combate, também há, no ato de entregar os bandidos às mãos da justiça, um respeito e uma valoração das instituições da sociedade civil. V., mesmo sendo um combatente do bem (liberdade) contra o mal (fascismo), não é um herói normativo, pois além de matar seus oponentes, com requintes de crueldade, não acredita nos símbolos instituídos da sociedade ocidental, como podemos ver quando V. dinamita a estátua da justiça.



Greg Carpenter argumenta que, embora a luta de V. contra o regime político opressor fosse legítima, seus métodos são tão monstruosos quanto os monstros que combate. Nesse sentido, Moore, ao subverter o herói positivo, colocava em xeque a pedagogia moral dos quadrinhos de super-heróis que os leitores se identificavam, pois, apesar das “vítimas” serem más, V. age de forma sádica, como na sequência em que obriga o bispo pedófilo a engolir uma hóstia envenenada<sup>7</sup>. É uma execução performática, o que combina com V., que se veste e fala de modo teatral. O próprio uso da máscara remete muito mais à tradição teatral do que ao universo dos quadrinhos de super-heróis. “As máscaras sempre tiveram uma conotação maligna e diabólica”, Wlamir Sohl e Sérgio Codespoti esclarecem, “é um recurso inaugurado na dramaturgia inglesa por Christopher Marlowe. Um folheto de seus espetáculos é ilustrado pela imagem de Mephistopheles em roupa preta e mascarado”. (SOHL; CODESPOTI, 1990, p.4).

Maquiavélico é uma palavra que vem à mente do leitor, ao descobrir que a prisão de Evey, a tortura física e psicológica à qual foi submetida, não existiu de “verdade”, sendo tudo uma grande encenação, tramada por V., para que ela, através do autoconhecimento e a superação do medo da morte, se *transformasse* em um ser livre. A arte de David Lloyd intensifica o sentido simbólico do texto de Moore, o corpo nu de Evey e a chuva como metáfora de renascimento.

---

<sup>7</sup> No original: “And while V is clearly on the side of truth, his methods fail most reader’s moral test. [...]. And while “victims” are guilty, his manner of killing them, such as feeding a corrupt Bishop a poisoned communion water, is often as cleverly sadistic as anything in Dante’s *Inferno*”. (CARPENTER, 2016, p. 28).



Figura 6 — Evey em seu momento de transcendência



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 174).

Pela perspectiva de V., o sofrimento e a experiência do cárcere são os únicos caminhos para uma compreensão transformadora sobre o sentido de liberdade. Quando Evey, diante de opção de ser solta da prisão, escolhe a execução, a ideia de liberdade individual é expressa como algo maior que a vida, ou de outra forma: ninguém vive livremente se não é fiel a si mesmo e aos seus afetos. Porém, para que Evey cumprisse sua trajetória heroica, Moore precisou problematizar ainda mais o caráter ambíguo de V. como herói.

Se no princípio, a violência homicida de V. é justificada pelo o princípio de “o fim justifica os meios”, pois seus inimigos são o torturador desumano, o bispo pedófilo, a médica que usava os corpos de prisioneiros para experiências genéticas. Ao se aproximar da conclusão da trama, Alan Moore leva o leitor a questionar se o princípio de “o fim justifica os meios” não é também autoritário. Para que Evey compreenda o sentido existencial da ideia de liberdade, V. usa os mesmos métodos dos inimigos da liberdade: a tortura

física e psicológica. No entanto, após descobrir a farsa, Evey é grata ao sadismo pedagógico de V., e o princípio se restaura. Ela não é a personagem ideal para esse propósito, refletir sobre estranha simetria entre o herói anarquista libertário e o estado fascista. A personagem perfeita é Rosemary.

O destino de Rosemary é narrado em paralelo e contraste à trajetória de Evey. No início da trama, Rosemary aparece como uma pequena burguesa, casada com Derek, alto membro do regime. O marido é um homem violento e abusivo, ela é humilhada e agredida, física e psicologicamente, constantemente, e não reage. Rosemary submete sua liberdade individual à ideia de proteção associada ao matrimônio, mesmo que seja um martírio. É o preço a pagar por uma vida luxuosa. Então, Derek é morto em um ataque de V. contra o órgão de comunicação do governo.

Figura 7 – A melancolia de Rosemary é flagrante



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 106).

Viúva, sem direito à pensão, Rosemary aceita o assédio sexual de outros membros do partido. Fascismo e exploração sexual. Apesar



de desfeita a ilusão de segurança material, ainda resista em aceitar. O retrato do casal sorridente nas mãos, um casamento feliz apenas na foto. O contraste entre o seu rosto no tempo presente da narração e no passado do retrato revela a agonia da personagem, ao descobrir que ela, mulher, era um objeto de ostentação (no caso do seu marido) e depravação sexual (no caso dos membros do governo) masculina.

Figura 8 — Evey e Rosemary se encontram



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 141).

À medida que Alan Moore desloca o foco narrativo, do discurso anarquista de V. para o efeito de suas ações na vida das pessoas comuns, o papel de Rosemary na trama se amplia. Ela funciona como um contraponto à trajetória heroica de Evey. Somente em um momento da trama as duas se encontram, no capítulo “Vingança”. Evey está diante da boate *Kitty Kat*, ponto de encontro dos assassinos de Gordon, aqueles de quem ela



pretende se vingar, quando Rosemary aparece e pergunta para ela onde fica “a entrada dos artistas”.

É significativo que Evey a reconheça pelo nome, o antigo *status* de Rose na hierarquia social. Importante destacar também o contraponto irônico dessa sequência, pois se, no primeiro capítulo, Evey surge se maquiando para ser uma prostituta de rua, enquanto Rose surgirá como uma dama da alta sociedade; agora, nesse momento da trama, é Rosemary que, viúva, após anos presa a um casamento abusivo, proibida pelo marido de ser outra coisa além de dona-de-casa, precisa ganhar a vida como garota de programa.

Rebolando para os tarados do *Kitty Kat*, Rosemary se questiona: “quem fez isso comigo?”. O autoquestionamento revela a impossibilidade de Rose, através do sofrimento, atingir o sentido existencial da ideia de liberdade individual que Evey alcançou. Por quê? Ela sacrificou sua individualidade em função de uma posição confortável na sociedade, e foi enganada por essa ilusão. Quando se pergunta “quem fez isso comigo?”, expõe uma crença trágica na ideia de *destino*. Na tragédia grega, *Édipo rei*, por exemplo, a ideia de destino se configura como um desconhecer-se a si mesmo, como diz o coro no final da tragédia Sófocles: Édipo, decifrador de enigmas não foi capaz de decifrar o principal enigma, isto é, ele mesmo. Cada escolha racional de Édipo se revelará como um desconhecimento da própria identidade, e quando a realidade surge diante dos seus olhos, descobre que todos os seus atos, inconsciente e implacavelmente, o levaram a um fim que, de modo algum, correspondia a sua vontade. “Quem fez isso comigo?”, Rose se indaga, reconhecendo



que todas as suas ações foram inúteis, sua vida foi conduzida por forças indiferentes aos seus desejos. O que fazer? Deve aceitar o imperativo do destino? Furar os olhos e se exilar no deserto? Ela não tem essa opção. Qual alternativa para uma mulher oprimida que nunca se rebelou?

Figura 9 – Fluxo de pensamento de Rose



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 207).

Com Rosemary, Alan Moore confronta a ideia de liberdade com a ideia de revolta, como duas coisas próximas e distantes. “Vingança” é o título do capítulo que marca o *plot twist* de Evey, e a mesma palavra é usada como título para concluir o arco de Rose. Há uma implacável simetria entre ela e V., uma vez que Rose simboliza a ideia de vingança do oprimido contra a figura do opressor, um uso justificável da violência. O leitor, após todo o sofrimento que a personagem vive, comemora quando ela mata, com um tiro na cabeça, o líder totalitário. Afinal, ela obteve a resposta para “Quem fez isso comigo?”.

Figura 10 – Rose obtém sua vingança




Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 236).

A revolta violenta de Rosemary contra o estado opressor, representado na figura do líder do governo, não representa a ideia de liberdade, como a trajetória heroica de Evey, porque é um puro ato de vingança pessoal. Nesse ponto, ela age de forma simétrica ao modo como V. agiu, vingando-se contra os seus torturadores. Ao ampliar seu desejo de vingança, do pessoal para o ideológico, V. assume um papel heroico, pois sua anarquia visa uma recompensa coletiva, já não é mais vingança, mas luta de classes.

## 5. CONCLUSÃO

Na imaginação da maioria de roteiristas de quadrinhos, o clímax se dá quando o herói agride o vilão – é o ápice narrativo, como quando o *Batman* esgana o pescoço do Coringa na última página de *A piada mortal* –, por isso nada mais esperado que V., ao final, executasse o líder<sup>8</sup>. Contudo, quando Rosemary mata Adam Susan, o líder do governo, Alan

<sup>8</sup> Foi exatamente o que fizeram os roteiristas na adaptação *hollywoodiana* de *V. de Vingança*.



Moore propõe outra reflexão ao leitor. A revolta de Rose não é libertária, embora dirigida contra o representante da opressão, é uma revolta niilista. Nesse sentido, o niilismo assume a forma de um individualismo desesperado, a expressão de quem acreditou nas promessas de uma sociedade conservadora e terminou desiludida.

Assim, o destino patético de Rose é um meio pelo qual Alan Moore analisa como a revolta, motivada somente pelo individualismo, não tem um sentido libertário, mas desesperado. E essa atitude não é muito diferente hoje, pelo menos no Brasil, do comportamento de uma classe média que confiou nas promessas neoliberais, mas ao se descobrir perdedora não buscou uma alternativa além de culpar outrem pelas suas derrotas e espalhar o seu desejo de vingança.

No transcorrer da trama de *V de Vingança* podemos observar, tranquilamente, uma transição de foco narrativo do anti-herói tipicamente *pulp* para figuras mais críveis, humanizadas e identificáveis. Evey e Rosemary simbolizam, dessa forma, partes de um processo de amadurecimento tanto do trabalho do autor quanto, metalinguisticamente, em uma trajetória de maturação do suporte “história em quadrinhos” como um todo.

Com seu período de publicação, situado coincidentemente entre o começo e o apogeu da invasão britânica nos quadrinhos norte-americanos, *V de Vingança* realça seu caráter paradigmático, ao refletir sobre os elementos basilares das narrativas de aventuras em quadrinhos e adquirir voz própria para vociferar contra o *status quo*. Rompe com as metanarrativas totalizantes, que buscavam explicar um mundo cada vez mais controverso e menos maniqueísta, permeado por tons de cinza.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: \_\_ *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zaar, 1996. p. 113-156.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARPENTER, Greg. *The british invasion – Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison and the invention of the modern comic book writer*. Kindle edition. 2016.

CZIZEWESKI, G. M. V de Vingança e o Thatcherismo. In: *XV Encontro Estadual de História da ANPUH-SC*, 2014, Florianópolis. ANAIS DO XV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SC 1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado, 2014.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

HOWE, Sean. *Marvel comics – uma história secreta*. São Paulo: Leya, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. São Paulo: Victor Civita, 1972.

MIGUEL, Lucas Fazola. *Ideias à prova de balas: diálogos entre quadrinhos e literatura em V de Vingança, de Alan Moore e David Lloyd*. Dissertação de



mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras, 2018.

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de vingança*. São Paulo: Panini, 2012.

MOTA, Pedro. *Argumentos*. São Paulo: Devir, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio. O caos dos quadrinhos modernos. *Comunicação e educação*. São Paulo. 21 jan/abr, 1995. P. 53-58.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SHOL, Wlamir; CODESPOTI, Sérgio. V de vingança: liberdade, igualdade, fraternidade, tudo mentira! In: *\_HQ Press*. São Paulo: Globo, 1990.

TUCKER, Reed. *Pancadaria – por dentro do épico conflito Marvel vs. DC*. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2018.







A SEMIÓTICA DOS DISCURSOS VERBAL E NÃO VERBAL  
EM "*A VERDADEIRA HISTÓRIA DOS TRÊS  
PORQUINHOS*", DE JON SCIESKA E LANE SMITCH

THE SEMIOTICS OF VERBAL AND NON-VERBAL  
SPEECH IN "THE TRUE STORY OF THE THREE PIGS",  
BY JON SCIESKA AND LANE SMITCH

Edinaldo Flauzino de MATOS<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Professor da Universidade Federal de Rondônia no campus de Guajará-Mirim no Departamento Acadêmico de Ciências da Linguagem. E-mail: edinaldo.matos@unir.br.





## RESUMO

No presente artigo, busca-se analisar, na perspectiva da semiótica, os discursos verbal e não verbal em *A verdadeira história dos três porquinhos*, escrita por Jon Scieszka e ilustrada por Lane Smith. Nessa proposta de releitura, oriunda do clássico infantil – *Os três porquinhos* –, de Joseph Jacobs, no qual interpreta-se as expectativas discursivas que se contrastam entre o que é dito (discurso diegético) e o que é visto (discurso mimético) mediante suas representações entre expressão e conteúdo. Assim, busca-se avaliar a expressividade discursiva manifestada nas diferentes dimensões dos discursos. Dessa conjuntura analítica, é concluso ponderar que a análise do discurso é um campo de diálogos múltiplos que envolvem sujeitos discursivos e os valores semânticos contíguos aos sentimentos de euforia e disforia sob a perspectiva dupla entre o contar e o mostrar que, por contiguidade, corrobora no sentido de influenciar o interlocutor na tomada de decisão a respeito da inocência ou culpabilidade do lobo. Porquanto, a interpretação tanto positiva como negativa encontra-se na dependência da efetividade discursiva e como essas linguagens são decodificadas ante às confrontações retóricas manifestas nas propriedades elementares dos discursos e nas suas dinâmicas em ações.

## PALAVRAS-CHAVE

discurso verbal; discurso visual; imagem; linguagem; Semiótica.

## ABSTRACT

This article seeks to analyze, from the perspective of semiotics, the verbal and non-verbal discourses in –*The true story of the three little*



*pigs* –, written by Jon Scieszka and illustrated by Lane Smith. In this re-reading proposal, from the children’s classic: *The Three Little Pigs*, by Joseph Jacobs, in which discursive expectations are contrasted between what is said (diegetic discourse) and what is seen (mimetic discourse) through their representations between expression and content. Thus, we seek to evaluate the discursive expressiveness manifested in the different dimensions of the speeches. From this analytical conjuncture, it is concluded to consider that discourse analysis is a field of multiple dialogues that involve discursive subjects and the semantic values contiguous to the feelings of euphoria and dysphoria under the double perspective between telling and showing that, by contiguity, corroborates in the to influence the interlocutor in decision-making regarding the wolf’s innocence or guilt. Therefore, the interpretation, both positive and negative, depends on the discursive effectiveness and how these languages are decoded before the rhetorical confrontations manifested in the elementary properties of the speeches and in their dynamics in actions.

## KEYWORDS

verbal discourse; visual speech; image; language; Semiotics.

*“A imagem, o texto visual, é mimética; ela comunica mostrando.*

*O texto verbal é diegético; ele comunica contando”.*

*(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.45).*



## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo encontra-se delimitado sob uma leitura interpretativa do discurso do lobo, personagem principal, que conta a sua versão dos fatos numa releitura contemporânea do texto clássico infantil sobre o lobo e os três porquinhos. A versão em destaque, intitulada *A verdadeira história dos três porquinhos*, escrita por Jon Scieszka, mediante discurso verbal de retórica persuasiva e ilustrada por Lane Smith que, no referido texto, às vezes, se contrapõe e, por outro lado, confirma o discurso verbal por meio das imagens. A análise proposta incide da retórica do lobo que impetra elementos no seu discurso, ou seja, na forma de narrar com objetivo de atenuar a sua culpa imputada, há muito tempo, pelo imaginário coletivo no clássico da literatura infantil – *Os três porquinhos* – de Joseph Jacobs. Pretende-se, neste estudo, levantar algumas questões incididas pela semiótica do discurso ajustada na retórica do lobo e nas imagens ilustrativas, cujas representações discursivas permitem identificar alguns mecanismos “eufóricos” pelos quais os discursos favorecem a figura do lobo e, por outro lado, também “disfóricos” quando nos discursos tanto verbal quanto não verbal remetem ao caráter tenso e dinâmico que desmente os seus argumentos e, por conseguinte, o seu desmascaramento é posto em evidência de modo negativo, já que a ordem prática, realista e objetiva da sua retórica oscila entre tais constantes. Conforme estudos discursivos: “Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que as mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados, etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer” (FIORIN, 1999, s/n). Nesse sentido, os discursos postos em análise que envolvem falas e imagens



tanto pode inocentar como pode implicar ao personagem lobo maior culpabilidade que excede à clássica versão infantil.

É comum o recorrente uso do enunciado que faz parte do imaginário coletivo “O lobo sempre será mal, se você ouvir só a versão da Chapeuzinho vermelho”. Essa advertência ressalta que somente poderá ocorrer mudança de paradigma se o contradito for efetivado. Nessa perspectiva, busca-se interpretar o texto proposto, mediante a prática de leitura menos usual, ou seja, diferente dos aspectos conhecidos sob o viés partidário aos porquinhos. Assim, no livro em apreço é permitido ao lobo “voz” e “vez”, pelas quais busca-se mudar a acepção “*pseudosocial*” a ele imputada. Desse modo, o lobo como voz pretensamente dominante apresenta um discurso estabelecido na sua versão dos fatos, uma vez que a dinâmica dos acontecimentos, até então, era sempre enfatizada por um narrador em terceira pessoa, cujo ponto de vista sempre adinha da simpatia às “supostas” vítimas. Dessa proposição, avaliamos outra hipótese que apresenta um discurso atualizado, pois a literatura infantil e infantojuvenil passa no decorrer da história pela prática do exercício de ensino utilitário, ou seja, pelo aspecto pedagógico, cuja função seria ensinar conforme os padrões sociais estabelecidos pela sociedade do seu tempo. Porquanto, na história composta pelo viés contemporâneo é dado ao lobo o direito à ampla defesa, por conseguinte, ocorre a tentativa discursiva de promover a desconstrução do ideário de praxe, no qual demoniza-se o personagem do lobo, considerado vilão e, por outro lado, harmoniza-se características de um comportamento padrão social aceitável aos três porquinhos do clássico infantil.

A história, em análise, faz parte de uma parceria entre escritor e ilustrador. É interessante ressaltar que o livro *A verdadeira história dos três porquinhos*,



escrita por Jon Scieszka<sup>2</sup> e ilustrada por Lane Smith<sup>3</sup>, chegou a ser rejeitada por diversas editoras, entretanto, nessas mais detrs décadas, o livro já foi traduzido para onze países e já vendeu milhões de cópias. Ambos, escritor e ilustrador se conheceram em 1985 e, por consequência do sucesso da parceria, houve uma reviravolta na vida dos dois. A recepção positiva do público leitor à nova versão do clássico – *Os três porquinhos* – pode ser o resultado dos signos convencionais – verbais – contíguos à narração, enquanto que os signos icônicos – visuais – limitaram-se à descrição, cujas ilustrações promoveram a interação dos discursos e, conseqüentemente provocou a tensão entre o campo do discurso narrado, o que é dito e o campo visual ilustrado que se realiza mediante movimento inverso, no qual o ato semiótico verbal remete ao não verbal, por ação discursiva, sucede numa inter-relação de modo que, no momento da interpretação, o ir e vir dos discursos promovem a interação semiótica do discurso e os múltiplos significados.

## **2. A SEMIÓTICA DO DISCURSO VERBAL E NÃO VERBAL: EXPOSIÇÕES TEÓRICAS SOBRE A TEMÁTICA**

Analisar os discursos verbal e não verbal torna-se necessário à alusão ao arcabouço semiótico, pois conforme definição: “Semiótica é o discurso, e não o signo: a unidade de análise de um texto, seja ele verbal ou não verbal”

---

<sup>2</sup> O autor Jon Scieszka nasceu em Michigan, Estados Unidos, em 1954. Tem cinco irmãos, é mestre pela Universidade de Colúmbia (EUA), deu aulas para o ensino fundamental por dez anos e escreveu muitos livros infantis (seis em parceria com Lane Smith). Vive em Nova York com a mulher e dois filhos.


<sup>3</sup> O ilustrador, Lane Smith nasceu em Oklaroma, Estados Unidos, em 1959. Fez faculdade de artes plásticas e trabalhou durante cinco anos como faxineiro na Disneylândia. Atualmente, além de escrever e ilustrar livros para crianças, faz desenhos para revistas e jornais importantes do seu país.



(FONTANILLE, 2008, p.29). Nessa proposição, a perspectiva da linguagem compreende os discursos em detrimento do signo. Assim, o limite entre os planos da linguagem advém da posição que o sujeito perceptivo atribui ao universo sociocultural pelo qual a capacidade de apreender sentidos inscreve-se no seu mundo. “Algumas linguagens, especialmente as verbais, são organizadas por línguas, em que a separação da expressão e do conteúdo parece estável e fixada de antemão” (FONTANILLE, 2008, p. 43). Logo, baseado na assertividade, se levarmos em consideração o que acontece no texto *A verdadeira história dos três porquinhos*, considerando ambos os discursos, constata-se que outras relações semióticas são igualmente pertinentes no contexto da interpretação. Nesse sentido, os conteúdos ilustrativos podem ser efetivados como expressões que corroboram para as perspectivas narrativas em suas circunstâncias estéticas de composições argumentativas. “Além disso, no caso das linguagens não-verbais, chega-se somente com grande dificuldade a fixar os limites de uma ‘gramática de expressão’: cada realização concreta desloca, de fato, a fronteira entre o conteúdo e a expressão” (FONTANILLE, 2008, p. 43, aspas do autor). Conforme trecho, pode-se ponderar que a análise abrangia efetivação da lógica interpretativa do discurso mediante a função semiótica que envolve três instâncias: afetiva, emocional e passional. Assim, na história reescrita não se concebe a linguagem discursiva sem considerar analogias de significados às expressões de ocorrência de um conjunto de ideias, nas quais pode-se comparar os níveis de valores semióticos às linguagens verbal e não verbal.

A conjectura barthesiana, no livro *O rumor da língua* (1998)), salienta que toda mensagem se inclui na dinâmica da obra literária como construção discursiva e estética que se efetiva, no mínimo, em quatro perspectivas





discursivas: plano de expressão ou plano de significantes, plano de conteúdo e plano dos significados. “Entretanto, uma mensagem constituída segundo essa ordem elementar pode, por uma operação de desengate ou de amplificação, tornar-se o simples plano de expressão de uma segunda mensagem que lhe é assim extensiva” (BARTHES, 1988, p. 129). Dessa definição, pode-se ajuizar que o signo da primeira mensagem (expressão/significantes) passa a ser o significante da segunda mensagem (conteúdos/significados), posto isto, há dois sistemas semióticos superpostos, no qual a semiótica, sob a acepção conotativa, considerando o texto literário, a sua retórica de significantes e o contexto retórico discursivo, pelos quais a linguagem literária pode ser apreendida pelo modo que promove o desvio da associação e composição de signos discursivos.

Ainda, sob o aspecto barthesiano, a noção de imagem, por outro lado, como se sabe encontra-se ligada à ilusão de fundo e forma, ou seja, as primeiras classificações da retórica clássica (discurso verbal) pautam-se pela dependência dos materiais-objetos ilustrativos (imagens) em forma de discurso não verbal. Assim, no texto *A verdadeira história dos três porquinhos*, além do discurso verbal impetrado na voz do lobo, a ilustração surge como uma forma de incidir pela imagem, ou seja, pelas representações não-verbais e, conseqüentemente, pode confirmar, corromper ou desautorizar o discurso verbal.

O discurso ajuizado no contexto dos estudos linguísticos e literários destaca-se por efetiva modalidade de língua/discurso que se efetiva mediante o ato individual de vontade e inteligência, pelas quais o indivíduo (falante) intenta combinações discursivas argutas que, de certa forma, manifesta o pensamento pessoal envolto em aspectos socioculturais e psicofísicos que pretende exteriorizar seu ponto de vista numa comunicação discursiva. Essa perspectiva, surge



como uma espécie de juiz, no sentido de efetivar-se mediante a retórica, cuja dialética remete à eloquência em transmitir ideias com convicção e finalidade principal que objetiva alcançar a simpatia do seu interlocutor.

Desse modo, o orador – lobo – expõe, de forma minuciosa, sua proposição pessoal de pensamento, pelos quais os argumentos dispostos encontram-se pautados num raciocínio que incide na dedução conexa do interlocutor. “O exemplo obedece a um método lógico antagônico ao que sustenta a argumentação propriamente dita: o da indução que supõe muitas proposições parciais evoluindo para uma conclusão geral” (MOISÉS, 1983, p. 155). Dessa conjuntura, pode-se inter-relacionar a ideia do sujeito e seu ato discursivo que busca convencer o outro a respeito das suas virtudes. Assim, a voz do lobo reativa a memória do ouvinte para que, mediante ações discursivas, possa alcançar e tornar o interlocutor favorável à sua causa. “Algumas linguagens, especialmente as verbais, são organizadas por línguas em que a separação da expressão e do conteúdo parece estável e fixada de antemão” (FONTANILLE, 2008, p. 43). Conforme trecho citado, as relações semióticas podem ser conexas aos conteúdos narrativos e análogos aos conteúdos figurativos como estabelecidos no texto em estudo.

Por outro lado, no que compete refletir a dinâmica do discurso não verbal, cujo conceito específico referente à “ilustração”, nos permite avaliar que o vocábulo “imagem” advém de conotações variáveis e discutíveis, principalmente no campo das linguagens científica, filosófica e psicológica. E, ainda mais, quando considera-se estender-se ao campo da literatura, pois essa modalidade envolta na fruição de ideias do discurso literário/estético/artístico incide em proposições dúbias, considerando o contexto e esforço para com a linguagem ilustrativa efetivada noutro discurso – não verbalizado





–, às vezes, em acordo e, até, em desacordo ao discurso verbal. “Nesse caso, diz-se que a **imagem** constitui a representação mental de objetos sensíveis; corresponderia, portanto, à repetição na mente, de uma sensação ou percepção” (MOISÉS, 1983, p. 282, grifo nosso). No que compete analisar a representação mental que advém da ilustração do livro, em destaque, atemos ao objeto imagem que, por sua vez, parte de um objeto concreto, mas pode, de certo modo, codificar-se no plano da abstração. “Da perspectiva literária, a imagem se relaciona ou se confunde com o símbolo, metáfora, figuras de pensamento, tropos etc.” (MOISÉS, 1983, p. 283). No contexto ilustrativo avaliado, a conjuntura de imagens concretas e abstratas pode estar relacionada às proposições figurativas e simbólicas que incidem na forma paradoxal da própria história contada e mostrada.


Massaud Moisés ainda ressalta que a efetivação conclusiva do termo “imagem”, demanda o risco de ajuizar o conceito psicológico idealizado no discurso verbal como uma forma de pintura por meio de palavras e, por conseguinte, através das imagens concretas pode-se vislumbrar pertinente analogiano sentido de compor objetos do mundo físico. “O leitor “vê” no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível” (MOISÉS, 1983, p. 284). É certo que qualquer tipo de imagem se encontra constituída na representação de uma realidade adequada e sensível, ou seja, as imagens estabelecem-se fundamentalmente porque demandam certa consciência sociocultural. “Em suma: a imagem no texto, lhe forneceria uma informação completa e literal – uma ‘pintura’, uma ‘fotografia’ –, de objetos; enquanto a metáfora lhe daria avisos de uma comparação entre objetos, não os próprios objetos” (MOISÉS, 1983, p. 284, grifo do autor). Assim, a ilustração do livro, proposto na análise, nos permite



aludir ao fator discursivo que envolve a função visual, ou seja, quando inserida entre o discurso verbal ajusta-se à função perceptiva/arguciosa e múltipla.

A semiótica associada ao aspecto narratológico de um livro ilustrado termina por provocar, no leitor, diante do texto, as seguintes indagações: O que é ver uma imagem? O que é percebê-la? Como essa percepção se caracteriza com relação aos fenômenos perceptivos em geral? Dessas problemáticas, destaca-se o pensamento de Jacques Aumont em *Imagem* (1993), no qual o autor ressalta que a argúcia discursiva e a linguagem visual são regidas pelos próprios códigos. “Se existem imagens é porque temos olhos; é evidente. As imagens, artefatos cada vez mais abundantes em nossa sociedade, não deixam, por isso de ser objetos visuais como os outros, regidos exatamente pelas mesmas leis perceptivas” (AUMONT, 1993, p. 17). Sendo assim, as imagens estão dispostas para serem vistas, uma vez que a imagem figurativa/ilustrativa demarca a percepção da forma que se torna inseparável não só das aceções cromáticas e, sim, da relação efetiva aos objetos figurados nessas imagens. “A produção de imagens jamais é gratuita, e desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 1993, p. 78). Essa afirmação é lógica pela aceção de que a imagem ilustrativa, no texto em interpretação, apresenta/exibe informações sobre o mundo que, de algum modo, é conhecido pelos aspectos não visuais e que pode, então, expandir seu ciclo de significantes através dos conceitos visuais. “A imagem é destinada a agradar seu expectador, a oferecer-lhes sensações específicas” (AUMONT, 1993, p. 80). Ou seja, as imagens ilustrativas em conjunto ao pensamento verbalizado, isto é, o discurso verbal, também é manifesto pela mediação do elemento humano que se chama linguagem. A ilustração, nesse conjunto de ideias, se mostra como um modo de pensamento





mais imediato que, de algum modo, não passa inteiramente pela linguagem verbal, mas que se organiza, ao contrário, diretamente ajustada a percepção sensorial dos nossos órgãos e sentidos especialmente “os olhos” que dispõem dos privilégios da linguagem visual.

Efetivamente no que se refere à linguagem visual, Dondis, em o livro: *Sintaxe da linguagem visual* (2003), destaca que a disposição ao associar o arcabouço verbal e visual no texto literário é perfeitamente compreensível, pois o ajuste verbal e visual tende a ser natural, principalmente se essa literatura estiver condicionada ao público infantil e infantojuvenil e sua conjuntura espacial, considerando que os elementos ilustrativos consistem na materialidade visual e representativa que circunda a lógica da ambientação como lugar exclusivo da acepção simbólica. “Na criação de mensagens visuais, o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos, mas também do mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano” (DONDIS, 2003, p. 20). Assim, entre o significado geral do estado de espírito do leitor ou do ambiente da informação/representação visual e a mensagem específica definida visualmente pode-se ponderar a conjuntura da significação visual/ilustrativa, cuja funcionalidade, no caso das ilustrações do livro em destaque, são criadas para servir de representações propositais de analogia e contraste ao discurso verbal que terminam por complementar a história. “Basicamente, o ato de ver envolve uma resposta à luz. Em outras palavras, o elemento mais importante e necessário da experiência visual e de natureza tonal” (DONDIS, 2003, p. 30). Todos os outros elementos visuais nos são revelados através da luz, mas são secundárias em relação às nuances tonais que incidem das cores que são, de fato, distintas à luz ou à ausência dela.



As ilustrações não são simplesmente qualquer coisa que está ali exposta diante dos fatos por acaso. São elementos visuais que corroboram para as ocorrências totais, cujas ações incorporam a relação do discurso verbal e do não verbal como um todo. “As possíveis variações de uma manifestação visual que se ajuste perfeitamente a essa descrição são literalmente infinitas” (DONDIS, 2003, p. 31). É através da ênfase de determinados elementos, em detrimento de outros, nos quais a definição retórica do discurso pode ser manipulada, já que se encontra estabelecida por meio da escolha estratégica das técnicas do ilustrador. Então, o significado verbal-visual depende da resposta do espectador que mediante sua percepção de mundo também modifica o discurso visual estético através de uma rede de critérios subjetivos. “A utilização dos componentes visuais básicos como meio de conhecimento e compreensão tanto de categorias completas dos meios visuais quanto a sobras individuais é um método excelente para explorar o sucesso potencial e consumado da sua expressão” (DONDIS, 2003, p. 52). A dimensão interpretativa, por exemplo, existe como elemento visual, uma vez que a ciência da arte estética e suas perspectivas dialéticas incidem na forma de narrar, argumentar e convencer. Logo essas extensões são desenvolvidas para sugerir a presença ampla e dimensional das ilustrações.

### **3. “A VERDADEIRA HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS”: DISCURSO VERBAL E NÃO VERBAL**

A leitura de um livro ilustrado implica o esforço interpretativo do leitor por efeito de construção discursiva verbal e não verbal. Portanto, a comunicação mimética precisa elucidar o modo sincrético dessa mensagem verbo-visual, cuja idiosincrasia resulta no ajustamento entre elementos de





ambas linguagens. Assim, o discurso imagético necessita diretamente da relação de significados e significantes. “[...] não se trata, pois, de um texto verbal acompanhado de imagens, mas de um texto sincrético, cujas imagens, portanto, precisam ser consideradas em relação de produção significativa com os elementos de natureza verbal” (SIGNORI, 2014, p. 20). Então, a linguagem não verbal, ou seja, as imagens exercem sobre a linguagem verbal a máxima força metalinguística, conativa, emotiva e fática, uma vez que promove a quebra da linearidade de uma leitura resumida da “esquerda” para a “direita”, já que se apresenta mediante suporte verbal no modo de comunicar em *mimeses* que incidem como *signosimitatios* aparentemente ambíguos e, ao mesmo tempo, predominantes na interação ilustrativa, cujo objeto de comunicação é constituído pelo conteúdo das informações transmitidas no contexto sociocultural e psicoafetivo.

Em conformidade aos estudos, a respeito dos discursos, ajuizamos que os recursos retóricos são ajustados na disposição de um texto, com extraordinários expedientes formais e simbólicos, mas não se resume num jogo de linguagem munida de formas que objetivam embelezar a frase, pois a configuração do signo encontra-se organizada na preferência dos recursos linguísticos, cuja promoção discursiva compreende múltiplos valores sociais, pelos quais os sentidos ideológicos podem ser flagrados no discurso. Sendo assim, pode-se ressaltar essa perspectiva: “Falar em persuasão implica, de algum modo, retomar uma certa tradição do discurso clássico, na qual podem ser lidas muitas das formulações que marcaram posteriormente os estudos de linguagem” (CITELLI, 2002, p. 7). A retórica do lobo mediante dialética discursiva narrada e visualizada encontra-se






disposta, no objeto de leitura, sob a estética dos discursos que, por conta de exageros, alcançam certo tom pejorativo.

A acepção do discurso que a análise do texto clássico infantil e infanto-juvenil encontra-se proposta, no sentido de promover o resgate do espaço cultural, literário e linguístico das histórias clássicas. Porquanto, no texto contemporâneo, a sua reescrita/releitura demonstra certa preocupação com o domínio das expressões: verbais e não verbais. Ambas apresentam algumas das evidências do conjunto de preocupações que marcam a relação com o modo de narrar, pelo qual pode-se ponderar que é possível afirmar a hipótese de duas linguagens que sancionam os discursos, pois atende aos conjuntos de signos expressivos expostos. “[...] ele se dota de signos marcados pela superposição. São signos que, colocados como expressões de “uma verdade”, querem fazer-se passar por sinônimos de ‘toda a verdade’ (CITELLI, 2002, p. 32, aspas do autor). Conforme aferição, é mais fácil apreender que o discurso persuasivo se manifesta através de recursos retóricos com a finalidade máxima de persuadir/convencer ou, por conseguinte, modificar atitudes e condutas constituídas efetivamente, seja a curto ou a longo prazo. “Isso nos leva a deduzir que o discurso persuasivo é sempre expressão de um discurso institucional. As instituições falam através dos signos fechados monossêmicos, dos discursos de convencimento” (CITELLI, 2002, p. 41). Conforme trecho citado, os discursos que proferimos, em nossa convivência social, individual, encontram-se múltiplos de recursos composicionais, estilísticos, às vezes, originais e, por sua vez, não negam a natureza sociabilizada do signo construído no seu sistema de valores institucionais. No entanto, no caso do discurso do lobo, essa dinâmica transita entre o formal e o informal.





Na conjuntura da construção discursiva verbal e não verbal o objetivo da releitura do contoclássico – *Os três porquinhos* –, de Joseph Jacobs, reescrito por Jon Scieszka e ilustrado por Lane Smith, renomeado como *A verdadeira história dos três porquinhos*, desmitifica a ideia conclusa de um lobo vilão e de três porquinhos vítimas. Ambos, escritor e ilustrador assumem seus papéis nos discursos, logo não tinham apenas intuito de contar e mostrar a outra versão, mas de fazê-lo de modo estético e elegante, unindo arte e espírito cômico. Dessa proposição, a retórica do lobo estabelece certa veracidade nas palavras, porque objetiva convencer o receptor sobre a outra verdade. O conjunto de significados que advém da retórica do narrador-personagem busca persuadir o interlocutor de que fora vítima de uma armadilha, ou seja, o lobo acredita que os fatos foram mal interpretados quando dito por um narrador em terceira pessoa. Porquanto o discurso não verbal apresenta-se ambíguo, pois que ao mesmo tempo que se mostra contíguo ao discurso verbal também se manifesta divergentemente.

Conforme estudos semióticos, as transformações dialéticas das narrativas se articulam extensivas ao conjunto linguístico discursivo usual, pois que, de um lado, revela o valor sintagmático da narrativa manifestas nas fases obrigatoriamente presentes no simulacro da ação sociocultural do homem no mundo. “A primeira fase é a *manipulação*. Nela, um sujeito transmite a outro um querer e/ou um dever. Essa fase pode ser concretizada como um pedido, uma súplica, uma ordem, etc.” (FIORIN, 1999, s/n). Sendo assim, ao recontar a história por interferência do seu viés interpretativo o lobo intenta redimir-se, a princípio, com o público infantil e infanto-juvenil. Pode-se dizer que, de modo mais preciso, ele tenta melhorar sua personalidade maculada em meio aos leitores de histórias infantis, inclui-se, nessa proposição, crianças, jovens e adultos. Desse modo, o



texto encontra-se munido de elementos discursivos que delimitam certa ordem expressiva e aceitável, cuja rede de informações semióticas coadunam com o objetivo dos discursos escolhidos para a composição da história.

Ainda, segundo análise semiótica, há uma rede elementos estruturais que promove a interpretação: “Na busca pelo sentido, sem limitar seu campo de estudo a uma linguagem ou código específicos, a semiótica parte da observação dos signos e das relações [...]”(FONTANILLE, 2008, p.11). Assim, o semioticista considera o trâmite analítico do micro ao macro, isto é, da parte para todoem busca de algo que cause sentidos ou que simplesmente possa fazer sentidos. Nessas convergências que indicam alguma coisa reveladora “[...] das quais eles participam e tenta flagrar algo, encontrar um vestígio de padrão, de permanência, de configuração, “cacos” de estrutura nos quais ela imagina ver uma ordem, uma lógica (FONTANILLE, 2008, p.11, aspas do autor). Conforme citação, pode-se apreender que a intenção do lobo é, através de sua retórica, juntar os fragmentos da sua reputação estabelecida no imaginário coletivo, pela clássica história: *Os três porquinhos*, que todos conhecem ou acham que conhecem. E, nessa dialética discursiva, busca promover um ajuste no modo de contar para que o leitor seja convencido de que a sua antiga reputação não permaneça ajuizada como única verdade instituída.

Assim, no texto *A verdadeira história dos três porquinhos*, a análise do discurso do lobo remete à acepção semiótica como um dos recursos para dar legibilidade a um discurso atualizado. Nessa presunção, o lobo lança-se numa linguagem de hipótese convincente, na qual objetiva apresentar termos que, de algum modo, minimizam e atenuam a proporcionalidade significativa dos vocábulos para efabular a perspectiva de um sujeito bonzinho, ou seja, elucubra sobre elementos que causem no leitor o sentimento de piedade e de justiça.





Desse modo, o narrador-personagem lança-se numa enunciação discursiva que alude numa lógica narrativa argumentativa. “E isso sem, para tanto, reduzir o discurso ao estatuto de um simples sintoma, revelador de um estado psíquico que lhe seria interior (FONTANILLE, 2008, p. 25). Esses eventos psicológicos compõem a ação do lobo que implica torná-lo um sujeito injustiçado.

Na versão em interpretação, a primeira proposição conclusiva do lobo, a princípio, destaca o peso de um julgamento prévio e o quanto isso pode impactar o outro. Observe que o mundo todo acredita na sua culpabilidade. “Em todo o **mundo**, as pessoas conhecem a história dos Três Porquinhos. Ou, pelo menos, acham que conhecem. Mas eu **vou contar um segredo**. Ninguém conhece a história verdadeira, porque ninguém jamais escutou o **meu lado da história**” (SCIESZKA, 2005, p. 5, grifos nosso). A palavra “segredo” refere-se a algo ainda não dito/esclarecido, cuja revelação prometida, na sua retórica, ativa a curiosidade do leitor. Também salienta que é o momento de contar o seu lado da história e, por conseguinte, ser incluído a condição daquele que a primeira história contada não lhe fez justiça, pois que, até então, não tivera tal oportunidade de apresentar a seu “*versum*” que advém da retórica latina, ou seja, os esclarecimento dos fatos pelo seu ponto de vista.

No que compete considerar o discurso não verbal pode-se observar que a ilustração se encontra pautada no viés da predominância da cor “marrom” que se manifesta como signo recorrente ajustado ao discurso verbal desde a capa e em todas as páginas do livro. As ilustrações refletem o estilo individual do artista e sua sensibilidade à história, pela qual vários elementos encontram-se dispostos de forma implícita, tais como: ideologia, intenções pedagógicas, visões da sociedade sobre certas questões de cunho social. “Embora os textos verbais e icônicos possam nem sempre parecer harmoniosos, se o tema último

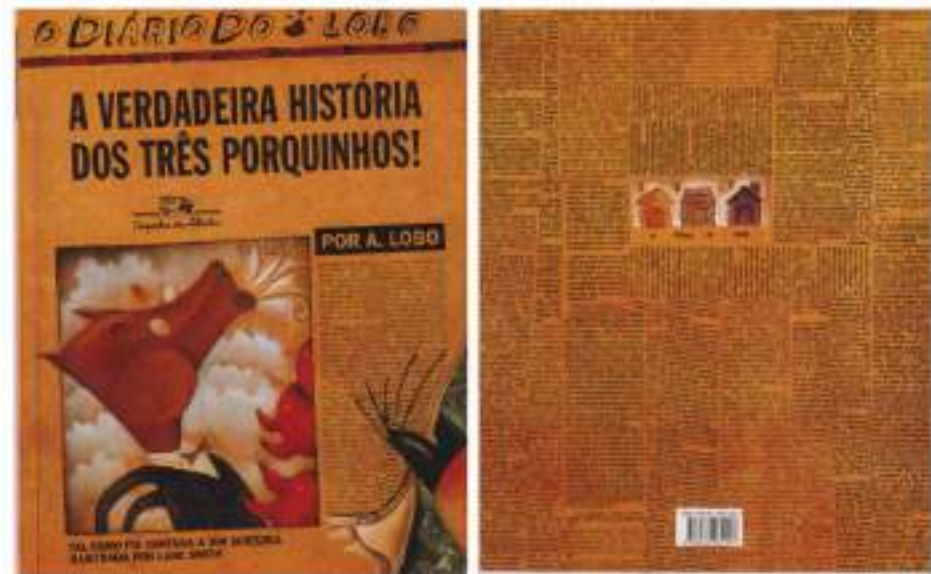


do livro é a quebra do convencional e o apoio de uma perspectiva imaginativa, eles então operam juntos rumo a um fim comum” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 42). A analogia entre palavras e imagens podem elucidar e especificar a minúcia discursiva. Assim, o aspecto discursivo e os fatos narrados à medida que interagem na conjuntura dupla tende, por contiguidade, ao desafio do leitor por conta da sua dúbia versão. Disso, resulta o objetivo do livro. “[...] os leitores são obrigados a chegar a suas próprias propostas, suas próprias resoluções, e a juntar forças com os autores-illustradores na criação da ambientação, da história e da interpretação. (NIKOLAJEVA; SCOTT 2011, p. 327). De tal modo, conforme imagem da capa do livro, pode-se ter a noção básica do quanto as ilustrações contrastam mediante configuração estante positiva como negativa nos fatos narrados.

Na acepção semiótica, envoltos nos sentidos cromáticos, pode-se observar que as cores apresentam um vocabulário múltiplo de associações com significantes possíveis, logo as cores constituem o simbolismo, cujas combinações de nuances representam linguagens e expressões. “[...] pensemos nisso ou não, tenhamos ou não consciência disso, o fato é que revelamos muitas coisas ao mundo sempre que optamos por uma determinada cor” (DONDIS, 2003, p. 70). Observe que a capa do livro dispõe de vários índices que conotam a perspectiva de uma nova “verdade” diante da suposta “mentira” estabelecida, pois o título, por si só, qualifica o tom da narrativa, já que o enunciado, “A verdadeira história dos três porquinhos”, além de nomear o livro, surge como uma exclamação e, por sua vez, faz indução, a princípio, de que seja nulificada a “*pseudosocial*” verdade que fora dita antes, já que o leitor encontra-se diante não só de outra verdade, todavia de uma verdade fidedigna. Assim, ao renomear a história, o discurso que envolve o título estabelece e o delimita como a única variante textual dos fatos.



Figura 1—Capa e contracapa do livro



Fonte: Autor do artigo - copilada e condensada das páginas livro.

Na figura (1), pode-se observar que a imagem associada ao discurso não verbal soma-se como força cromática, pois a cor marrom encontra-se disposta com intuito de determinar a confiabilidade do que é dito. É consenso entre os estudiosos do cromatismo que essa cor promove o ajustamento da tonalidade formado entre a mistura de nuance de terra e a gradação de madeira. Assim, essa psicodinâmica das cores incide de modo fático na apreensão do estado psicológico do receptor, porquanto o marrom é a cor da terra por excelência e, por indução ilustrativa, significa maturidade, consciência e responsabilidade do falante. E, ainda, o clareamento do marrom para o bege encontra-se associado ao conforto e, por sua vez, implica à estabilidade, à resistência e à simplicidade. Nesse sentido, a cor marrom destacada na capa e contracapa representa a constância, a disciplina, a uniformidade e a


observação das regras. O cromatismo promove certa conformidade no conjunto de informações que, psicologicamente, ajusta-se de maneira uniforme ao discurso do lobo. “O mundo em que vivemos é dimensional, e o tom é um dos melhores instrumentos que dispõe o visualizador para indicar e expressar a dimensão” (DONDIS, 2003, p. 62). De tal modo, o tom cromático da imagem (1), a começar pela tonalidade se faz importante para a percepção do ambiente nos seus aspectos representativos das partes para o todo e vice-versa.

Também, ainda na figura (1), a escolha da cor marrom em tons claros em formato de nuvem ou algodão promove certa leveza ao lobo em contraste aos tons mais escuros destacado na roupa do lobo e na pata do porco que supostamente lê um jornal. Além disso, pode-se observar que a cor marrom do jornal não contextualiza a cor das páginas de jornais que normalmente são de tonalidade obscurecida. A proporção de uma cor de certa vivacidade sugere que o crime contra sua liberdade de defesa não prescreveu. Porquanto, seria de proposição oposta, caso a capa e contracapa realçassem as cores brancas e pretas envelhecidas.

Figura 2 — A exposição do assunto nos jornais



Fonte: Autor do artigo — copilada e ampliada das páginas livro.



Ainda, sobre os jornais pode-se observar na contracapa do livro destacada na figura (1), o desenho das três casinhas dos porquinhos equacionadas em A-B-C, numa crescente gradação de cores cada vez mais forte que aprofundam as características da história antiga e a crescente dificuldade do lobo até a última casinha. Por outro lado, esse pressuposto cenário, ampliado na figura (2), aparentemente acautelado pelos redatores jornalistas coaduna com a proposição do lobo nas páginas – 31 e 32, de que os jornais exploraram o tema de modo a torná-lo culpado. Logo, na figura (2), imagem do meio, a letra (T) em formato de jornal seria a metáfora do azar do lobo. Ou num sentido metonímico, a parte de um todo, isto é, de uma ideia conclusa. Na terceira imagem, à direita, por consequência dessa suposta arbitrariedade, o lobo amassa os jornais num surto de raiva pelas notícias negativas a seu respeito.

As representações cromáticas no livro em estudo, efetivam-se de modo a formular ajuizamentos. Conforme estudos a respeito da dinâmica visual, as cores são arquétipos de valores históricos e socioculturais. “A cor está de fato, impregnada de informações, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais” (DONDIS, 2003, p. 64). Nesse aspecto sensorial visual, pondera-se que a cor marrom associada ao laranja, bege, vermelho contextualiza-se como presença constante em todo o enredo. Entretanto, pode-se observar que em alguns momentos da história a cor marrom mediante euforia promove segurança ao lobo e, por outro lado, cede espaço para as cores mais escuras que incide no aspecto disfórico, cujo indicativo remete ao insucesso do lobo.

A exemplo das figuras (1 e 2), a próxima figura (3), em consonância a imagem da página – 27, apresenta o lobo ainda confiante que terá sucesso no

assopro para destruição da casa de tijolos, como não foi possível, à medida que seu fracasso é evidente a tonalidade das cores vão sendo elevadas para tons mais escuros como também encontra-se exposto na página – 29. Nesse sentido, a cor preta é associada ao insucesso do lobo que, por consequência do flagra dos jornalistas e da polícia, termina preso conforme imagem da página – 32, na qual o ele encontra-se aprisionado e, ainda, tem como carcereiro um porco. A roupa do lobo apresenta aspecto contrastante do branco e preto no formato de zebra e efetivamente sugere a ideia de azar.


Figura 3 — As cores sob a perspectiva eufórica e disfórica



Fonte: Autor do artigo — copilada e condensada das páginas livro.

Assim, o lobo, na condição de sujeito injustiçado, conforme imagem terceira, à direita, conota a associação de purgação, já que faz o caminho inverso na busca pela efetiva confiabilidade. A cor marrom predominante no livro emana a impressão de algo maciço, denso, compacto. Sugere segurança e solidez. É a cor do outono, do recolhimento, e, portanto, estamos acostumados a associá-lo ao conforto que buscamos frente ao frio. “As cores enfim, têm a capacidade de liberar um leque de possibilidades criativas na imaginação do homem, agindo não só sobre quem admirará a imagem, mas também





sobre quem a produz” (FREITAS, 2007, p.1). Desse modo, a exemplo da figura (2), o símbolo cromático como expressividade das cores é primordial na desmitificação dos limites entre a acepção temporal e espacial dos fatos.

Em síntese, é muito mais gratificante para os criadores de livros ilustrados subverter a modalidade da história por meios visuais que, por natureza, são mais implícitos que explícitos, pois esse aspecto discursivo possibilita a amplitude de interpretações. “Tal subversão significa que, enquanto o iconotexto incentiva ou manipula o leitor a adotar uma certa modalidade, alguns detalhes visuais o levarão a duvidar” (NICOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 250). Desse modo, o leitor, diante da proposição afirmativa do título e da acepção cromática exposta pode ser convencido a se interessar pelo outro lado da história em detrimento do seu pragmatismo clássico.

Nessa obstinação psicodinâmica das cores referente ao que será lido e mostrado, observe que a próxima figura (4) demonstra essa obstinação psicodinâmica das cores, já que na segunda capa ou folha de rosto do livro, por meio da ilustração pode-se vilumbrar a recorrência de quase todas as informações da capa e contrapa. Assim, o título, a informação de que a versão do lobo encontra-se em contiguidade à ambiguidade autoral, porque os autores (Jon Scieszka), (Lane Smith) e até o tradutor (Pedro Maia) terminam por fazer parte da história como testemunhas. Nesse sentido, o escritor responsável pelo discurso verbal e o ilustrador mediante discurso não verbal compõem o enredo numa espécie de fusão entre ficção e realidade. Mas, além desses elementos destaca-se o artefato dominante da ilustração na segunda capa, pois o que realmente interessa como linguagem visual, ou melhor, discurso não verbal, cujo cromatismo implica na busca do estímulo à persuasão. Observe que círculo marcado,

sob meio formato oval disforme, cromado no amarelo e ajustado ao laranja caracteriza a perspectiva de *aceleramento versus* dispersão das pulsações, ou seja, encontra-se disposto sob a finalidade de estimular a psique emotiva, já que lembra milhares de gotículas de “espirro” a se desintegrarem, de modo que as bordas se clareiam até alcançar a invisibilidade do branco.


Figura 4 —Segunda capa ou folha de rosto do livro e a caneca ou xícara ampliada



Fonte: Autor do artigo — copilada, condensada e ampliada das páginas livro.

Efetivamente, na figura (4), a cor laranja contrasta com o amarelo e a pouca expressividade do vermelho incide do objeto (tijolo) sombreado. O objeto é disfórico, uma vez que apresenta-se como entretom forte e denso do laranja em harmonia ao amarelo e vermelho. Nessa dinamicidade de tons pode-se observar que a cor que avança para o laranja não tem a mesma brutalidade do vermelho. Disso, pode-se ressaltar a conjuntura da euforia e





disforia, pois o título encontra-se disposto na imagem, cuja função é servir de suporte para aquilo que realmente os discursos verbal e não verbal pretende discorrer, isto é, como temática fundamentalna versão do lobo.

Assim, os elementos dominantes da história clássica, tais como: o tijolo, a madeira e a palha figuram como parte do contexto antigo, por isso, encontram-se como elementos obscurecidos, isto é, negativos (disfóricos), já que estão sob a caneca ou xícara de “açúcar” que,por sua vez,sobrepõe os três elementos na busca da conexão positiva (eufórica) como o signo núcleo da história reescrita. Desse modo, mesmo o leitor, ainda não tendo o conhecimento básico da histórica narrada,pode basicamente absorver toda sua força interpretativa, cuja versão ressalta que o lobo precisava de açúcar para fazer um bolo de aniversário para a sua vovozinha.

Dessa evocação das cores, o subconsciente do leitor já detém tal informação, isto é, o elemento visual da ilustração (xícara de açúcar) encontra-se de modo explícito no exercício de sobrepor o tijolo, a madeira e a palha. Esse objeto pode ser visto como uma das forças visuais mais dominantes se inter-relacionada ao discurso verbal do lobo que faz reiteradas abjeções à necessidade do empréstimo de uma xícara de açúcar para fazer um bolo para a sua vovozinha. “Então resolvi pedir uma xícara de açúcar emprestada para o meu vizinho”(SCIESZKA, 2005, p.11).Nesse caso, o lobo apresenta seu potencial retórico e dramático ao transmitir de forma coloquial e direta a argumentação que contraponha a acepção antiga. Assim, sua retórica elaborada aposta na capacidade de comunicar uma mensagem abrangente e significante para a compreensão de sua natureza e funcionamento como base de uma linguagem discursiva sem limites que apreenda seu interlocutor.

Figura 5 — Imagens que conotam planejamento do discurso



Fonte: Autor do artigo — copilada, ampliada e condensada das páginas livro.

A metalinguagem com a história clássica “*Os três porquinhos*” se mostra na primeira figura em formato de letra, na página (5), à esquerda, por outro lado, pode também sugestionar ao leitor a atenção para os fatos narrados atualmente em confronto à história antiga. Nessa página, diferentemente da contracapa, os elementos tijolos, madeira e palha sobressaem como signos positivos. Resta saber se sua inferência terá impacto positivo ou negativo na recepção do leitor. A primeira imagem da figura (5) demonstra que o ilustrador exerce o papel de “Advogado do diabo”, pois ao mesmo tempo que acusa também inocenta. Também observa-se, na ilustração do meio, referente à página – 8, a ênfase na xícara de açúcar e um nariz a espirrar, entretanto, na página – 9, as letras desenhadas rememoram variados elementos, tais como: tijolo, madeira e palha, lobo, porquinhos recorrentes da história clássica. Esse movimento dinâmico como componente visual, cujos nomes de objetos e personagens servem como matéria potencial positiva ou negativa na comunicação. Assim, as imagens da figura (5) efetivam a aceção de que o discurso do lobo encontra-se estabelecido por um planejamento

minucioso, isto é, tudo que é dito não surge de forma gratuita. Na figura do meio, página – 8, na qual a imagem apresenta um rabisco/rascunho de um nariz a espirrar e uma jarra que remete à xícara ou caneca com marcações (A) e (B) que apresenta informações que desmentem o discurso verbal, pois denuncia a estratégia de planejamento e execução do lobo em construir um discurso que possa convencer o interlocutor.

Ainda na figura (5), a página – 9, evidencia que o lobo pinta as letras da sua versão afirmativa: “Esta é a verdadeira história” que, paradoxalmente, demonstra certa falsidade e ironia, pois parece denunciar a obsessão do narrador-personagem por porquinhos. A palavra “ESTA” revela na letra (A), a estrutura da casa de tijolos e a chaminé que rememora a desgraça clássica do lobo em “*Os três porquinhos*” de Joseph Jacobs. A palavra “VERDADEIRA” reitera os elementos que lembram porquinhos com ênfase nas duas letras (D) que lembra linguíça de porco e a letra (I) lembra o rabinho do porco em conjunto com a letra (A) que indica o focinho de porco. A palavra “HISTÓRIA” repete a dedicação exagerada e comiseração do lobo pelos porquinhos e o seu alter ego, pois pode-se observar que a letra (I) remete ao rabinho e ao focinho de porquinhos, enquanto que a letra (S) revela a imponência do lobo metaforizada no próprio rabo que, por sua vez, não coaduna com o termo conhecido do coletivo humano: “meteu o rabo entre as pernas”, uma vez que se mostra eufórico como se fosse dar o bote. A letra (A) reincide na imagem de linguíças de porquinhos. Desse modo, a terceira figura à direita revela todo o ato visual e suas ramificações do discurso não verbal que desmente o discurso verbal.


Na conjectura de análise do discurso verbal a introdução da história demonstra que o narrador, como já sabemos, é o próprio personagem principal



dos fatos narrados e tenta através da sua retórica persuadir o leitor por meio de uma linguagem fática, pela qual lança-se em estratégias para manter a interação com o interlocutor mediante uma mensagem persuasiva que incide do ato comunicativo. “Mas eu vou contar um segredo” (SCIESZKA, 2005, p.5). Ao abordar o leitor, o lobo é enfático que irá contar um segredo. Nessa ressalva discursiva, o narrador objetiva estrategicamente alcançar a atenção do interlocutor, considerando que a linguagem discursiva verbal demonstra as artimanhas sociolinguísticas para efabular a fala em prol da sua defesa, pois, ao antecipar que irá contar um segredo, o lobo tem consciência do possível sucesso do seu investimento retórico. “Na perspectiva da dimensão retórica do discurso, em que acontecem as principais transformações do uso e das interações do discurso com o sistema do qual ele se alimenta, é preciso levar em consideração a manipulação [...]” (FONTANILLE, 2008, p. 278). Dessa proposição, é evidente que ele reconhece no seu interlocutor um ser curioso que, diante do recurso linguístico lançado, cuja palavra “segredo”, possa tornar o leitor uma presa fácil aos seus argumentos. E ainda, o narrador/lobo se faz de vítima para ganhar a atenção quando ressalta algo fundamental que agencia certo fundo de verdade, considerando que nunca lhe foi possibilitada a oportunidade de contar o seu lado da história.

No enunciado **“Eu sou o lobo. Alexandre T. Lobo. Pode me chamar de Alex.** Eu não sei como começou todo esse papo de Lobo Mau, mas está completamente errado” (SCIESZKA, 2005, p.6, grifo nosso). No discurso proferido, nos enunciados em destaque, pode-se observar que o lobo não se reconhece pela alcunha de (mau), uma vez que se apresenta como um sujeito reconhecido socialmente pelo viés positivo. Ao destacar seu nome e sobrenome demonstra que não se trata de um sujeito qualquer, porquanto





busca autenticar a sua personalidade confiável por meio da abreviação do seu primeiro nome (Alex). É interessante observar que, no primeiro momento, destaca-se o seu nome completo, ou seja, aquele sujeito que é legitimado em cartório. Essa informação surge como um código linguístico que justifica a existência de um nome e CPF, além de validar o sobrenome de família “T. Lobo”. Desse modo, ao destacar o seu nome abreviado o lobo evidenciasua autenticidade e integridade e ainda, pressupõe que era um sujeitonotório e popular na vizinhança. Essa ênfase supostamente o torna aceito, até porque seria normal um vizinho ser reconhecido por seus pares. Por outro lado, o apelido (Alex) demonstra a pressuposição de intimidade num relacionamento interpessoal e informal. Assim, a sua retórica de defesa atribuiàantonomásia destacada a confiabilidade de um sujeito querido na vizinhança.

Efetivamente, o lobo demonstra quetem plena consciência de que o ouvinte do seu discurso detém conhecimento da objetiva noção do seu histórico anterior, isto é, da sua personalidade e natureza, cuja preferência por carne de coelhos e porquinhossão manifestas. “Talvez seja por causa da nossa alimentação” (SCIESZKA, 2005, p. 7). Sendo assim, mesmo sem a interpelação do receptor da mensagem que,pode-se pressupor ser algum“jornalista” ou mais provável alguém da área jurídica, tais como: “delegado”, “advogado” “Juiz”, ou, ainda, um “sacerdote religioso”. É evidente que ele antecipa uma justificativa mediante um suposto conhecimento prévio que o ouvinte/interlocutor possa ter da sua natureza.O lobo apela para o seu caráter imutável de um ser “carnívoro” e, assim justifica que a natureza, própria dos lobos, não permite a imputação de culpa. Dessa forma, há uma confissão “nas entrelinhas” do discurso verbal, de que ele tinha uma preferência por degustar carnes de porquinhos e coelhos. “Olha, não



é culpa minha se os lobos comem bichinhos engraçadinhos como coelhos e porquinhos. É apenas nosso jeito de ser. Se os **cheeseburgers** fossem uma gracinha, todos iam achar que você é mau” (SCIESZKA, 2005, p.7, grifo nosso). Na referida citação, pode-se observar que o seu discurso reforça a sua defesa quando sugere a incompatibilidade de comparação entre a carne dos bichinhos e um *cheeseburger* que, por sua vez, é um tipo de alimento reconhecido como uma preferência degustativa humana em muitos países.


Figura 6 — Cheeseburgers: coelho, porquinho e outros animais



Fonte: Autor do artigo – copiladas, condensadas e ampliadas das páginas livro.

A perspectiva de negação do lobo que desmerece o *cheeseburger* em comparação aos porquinhos pode ser considerada falaciosa, já que a ilustração destacada na figura (6), página – 7, sugere que ele imagina o alimento recheado à base de carnes (*hamburger*). É flagrado, conforme imagens ampliadas, orelhas de coelhos, rabinhos de porcos ou até mesmo ratos e patinhas de rãs touro, especiaria japonesa, cujo ingrediente faz parte de um prato de sopa exótico, no qual a rã é servida cortada num prato de gelo e o animal se debate enquanto é comido. Ou seja, um tipo de alimento que exige coragem e força de vontade para comer, o que possivelmente não faltava ao lobo.





A referência ao *cheeseburger* usada para confortar o interlocutor se torna coerente com o discurso do lobo, porque esse tipo de lanche faz parte de uma preferência americana, já que advém dos EUA, onde os autores, escritor e ilustrador do livro residem. Assim, o lobo pressupõe que o seu receptor também gosta de “bacon” que é feito de porquinhos, logo, ambos gostam de carne, cada um a seu modo. A interpelação retórica do lobo, ao mesmo tempo que o inocenta, por outro lado, imputa certa culpabilidade ao interlocutor. Na hipótese de um sentido extensivo ao leitor, ainda, pode-se ajuizar que, ao se tratar de uma história publicada em um livro, o autor real (Scieszka) e o ilustrador (Smith), por meio dos discursos verbal e não verbal objetivam imputar culpa aos seus leitores (crianças, adolescentes e adultos) e levá-los a refletir sobre o consumo de alimentos à base de carne.

As recorrentes retomadas discursivas do lobo buscam concatenar o discurso anterior que objetiva, o tempo todo, reafirmar a sua inocência. “Mas como eu estava dizendo, todo esse papo de lobo mau está errado. A verdadeira história é sobre um espirro e uma xícara de açúcar” (SCIESZKA, 2005, p.8). O lobo, de forma efusiva, nega a versão da história clássica “Os três porquinhos” e insere termos que advém dos códigos linguísticos, cujo objetivo é ofuscar o conceito de mau, pois, ao inserir as palavras “espirro” e “açúcar”, busca pela perspectiva semântica o componente do sentido das palavras para que a interpretação das sentenças possa levar o receptor da mensagem a inter-relacionar o que é dito aos princípios que remetem ao aspecto sociocultural de um sujeito doente dócil. Já que o vocábulo “espirro” pode ser relacionado a um problema de saúde, ou seja, pressupõe gripes, resfriados, alergias que, necessariamente, não são culpas de quem é acometido de tais incômodos. Também, ao inserir o vocábulo “açúcar” objetiva-se



implantar, no consciente do seu receptor, a ideia de docilidade atrelada por contiguidade à gentileza e à bondade.

Nas imagens a seguir, figura (7), pode-se vislumbrar a dinâmica discursiva do lobo que apresenta suas qualidades: bondoso, honrado e um super neto.

Figura 7 — Elementos que buscam reafirmar o discurso de qualidade positivas do lobo



Fonte: Autor do artigo — copiladas e ampliadas das páginas livro.

Na figura (7), as imagens do pacote de açúcar à esquerda – página 10, e do quadro da vovó, à direita – página 11, na parede da cozinha, pode-se pressupor que ambas forçosamente remetem às características dóceis do lobo. É interessante observar que a palavra açúcar aparece inúmeras vezes no decorrer dos fatos tanto na forma de contar como no modo de mostrar. Também algo que parece improvável refere-se ao quadro da sua vovó disposto na parede da cozinha, pois é usual que o quadro da avó estivesse exposto na sala ou no quarto do neto. O quadro com imagem da vovó e a palavra em destaque, além de fazer intertextualidade com a história da *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, na qual o lobo come a vovó



daChapeuzinho, logo também busca desmentir a ideia de que ele faz mal às vovós. Desse modo, indiretamente o lobo busca se redimir de outra má fama que foi envolvido. A figura do meio, o martelo, também surge na página – 23, com a função de referendar a confiabilidade jurídica do discurso verbal. “Palavra de honra” (SCIESZKA, 2005, p. 23). O martelo remete à personalidade segura e conclusiva do lobo e metaforiza a força do julgamento finalizado de um juiz.

Figura 8 — A cozinha e o lobo a preparar o bolo



Fonte: Autor do artigo — copilada e condensada das páginas livro.

O discurso não verbal, como já observado, apenas, em alguns momentos, busca legitimar o discurso verbal, pois as ilustrações do “açúcar” e o quadro da “vovó” parece tentar naturalizar a reprodução visual, na qual o sistema estrutural é arbitrário e externo semelhante à linguagem verbal. Assim, as páginas – 10 e 11 do livro, o discurso verbal é colocado em xeque por meio da ilustração. A figura (8) apresenta a imagem do lobo supostamente no ofício de preparar o bolo para sua vovozinha e, por conseguinte, demonstra



atitudes contraditas, pois, ao mesmo tempo que confirma a versão de que havia faltado açúcar, pode-se observar que o pacote e a xícara vazios remetem positivamente a seu favor, cujo sentido é eufórico. Por outro lado, o jeito desastroso do lobo pode ser considerado negativo, isto é, disfórico, uma vez que sugere que ele não tinha a menor habilidade como confeitoiro, já que se mostra desajeitado e estabonado, considerando a bagunça exposta. O leite derramado também pode ser visto como um signo de denúncia, pois seria provável que o lobo teria desperdiçado os ingredientes, principalmente o açúcar, como artimanha para efetivar a desculpa de ter que pedir o matéria-prima nas casas dos vizinhos porquinhos.

A figura (8), em si, desmente a falácia de que ele era um sujeito que detestava o desperdício. Assim, os múltiplos níveis de expressão visual encontra-se ajustado à abstração. “O caráter abstrato pode realmente ampliar a possibilidade de obtenção de uma mensagem e de um determinado estado de espírito” (DONDIS, 2003, p. 102). Posto isto, o visível comportamento e falta de jeito para a função de confeitoiro do lobo configura os níveis discursivos que contribuem para o processo de concepção, criação e refinamento da linguagem não verbal em contraste à verbal. “Em todos os seus modos de relação com o real e suas funções, a imagem precede, no conjunto da esfera do simbólico domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais” (AUMONT, 1993, p. 81). De tal modo, a imagem ilustrativa identifica as partes que tornam real o processo discursivo que integra as propriedades do sistema visual.

Na sequência, na figura (9), é apresentado algumas imagens que reforçam o caráter desfavorável ao discurso verbal do lobo.



Figura 9 — Informações que negam o discurso do lobo



Fonte: Autor do artigo — copiladas, ampliadas e condensadas das páginas livro.

As três imagens da figura (9) remetem à intencionalidade no discurso possivelmente falacioso do lobo. A letra (N), na página – 24, em formato de linguiça de porquinhos, à esquerda, desqualifica a versão de que ele comera os dois porquinhos mortos para não deixar a carne estragar e revoga a ideia de um sujeito que é obcecado por evitar desperdícios. Nesse contradito, a ilustração demonstra que ele poderia ter feito linguiça do segundo porquinho, pois dessa forma a carne não estragaria. Além disso, a imagem do meio referente às orelhas de coelhinhos dentro da tigela, na página – 10, reafirma que a atividade de fazer o bolo era supostamente uma encenação, pois não é possível fazer bolo com carne de coelhinhos. Na página – 12, a imagem à direita, demonstra que o lobo está a caminho das casas dos porquinhos para pedir açúcar emprestado, entretanto essa ideia é refutada pela imagem que revela o pensamento do lobo que, ao jogar a xícara para cima, imagina o movimento do objeto que, por sua vez, configura como um rabinho de porquinhos. Essa figura confirma a obsessão do lobo



pela espécie. Essa dinâmica de ilustrações representa o controle eficaz do efeito visual e as correlações entre a mensagem e seu significado ajustado à função discursiva num único aspecto. “Todo e qualquer significado existe no contexto dessas polaridades” (DONDIS, 2003, p. 107). O princípio básico das ilustrações determina a relação fundamental entre unidade perceptiva e a distinção lógico-conhecimento social empírico da natureza dos discursos.

Ainda, no que compete discutir o discurso verbal, na página – 10, o lobo inicia seu discurso referente ao modelo antigo das histórias infantis. Assim, a noção de tempo parece, ao leitor, não atualizada, ou seja, o vocábulo aparentemente se distancia de uma realidade próxima e, ainda, apresenta o contrassenso com a linguagem dos dias atuais. Conforme trecho: “**No tempo do Era Uma Vez**, eu estava fazendo um bolo de aniversário para minha querida e amada vovozinha. Eu estava com um resfriado terrível, espirrando muito. Fiquei sem açúcar” (SCIESZKA, 2005, p.9, grifo nosso). O retrospecto no tempo do “Era uma vez” demonstra intencionalmente a alusão à história clássica ocorrida há muito tempo, como se fosse uma espécie de rememoração do costumeiro que envolve o imaginário da coletividade, porquanto o lobo não objetiva, apenas, narrar as reminiscências e, sim, reavivar o tempo passado para, no tempo presente, induzir o interlocutor numa espécie de recordação mais explícita, cuja evidência excede a conjuntura individual em benefício do coletivo. Então, o deslocamento do discursocostumaz resultante de uma tradição para o contemporâneo encontra-se oscilante que vai do formal ao informal que incide no vulgar, cuja linguagem coloquial remete às artimanhas de um sujeito real.

A palavra (bolo) repetida em demasia, no texto, automaticamente, por associação subjetiva, conota alegria, festa, amizade, comemoração e comunhão. Além disso, o termo agrega outras informações que, conforme pensamento



do lobo, seria o motivo de convencimento do seu receptor, considerando que ele iria fazer um bolo para querida e amada vovozinha. Essa perspectiva de composição entre as palavras bolo e lobo foi desenvolvida, conforme figura (10), páginas – 27 e 28, do livro: *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. Essa fusão de euforia e disforia que remete à transição de um estado para outro é muito análoga ao que se encontra proposto no livro em estudo.

Figura 10 – A fusão da palavra LOBOLO e da imagem LOBOLO



Fonte: Autor do artigo – copiladas e condensadas das páginas livro.

É interessante observar que a versão traduzida em língua portuguesa do livro *A verdadeira história dos três porquinhos*, a palavra LOBO, se invertida, transforma-se em BOLO, nessa acepção, há uma junção entre signos verbais, sonoros e visuais que pode ser avaliada como sentidos eufóricos/difóricos<sup>4</sup>, a primeira quando remete ao termo LOBO e a segunda quando

<sup>4</sup> A categoria *euforia/disforia* do nível fundamental converte-se em traços modais que modificam as relações entre sujeito e objeto. Assim, um valor marcado euforicamente no nível fundamental converte-se, por exemplo, em objeto desejável no nível narrativo, enquanto um valor disfórico torna-se, por exemplo, um objeto temido no nível narrativo.



a atuação fonética da palavra BOLO ajusta-se às convenções psicossociais que envolvem os termos. Dessa equivalência, as sequências recorrentes das palavras açúcar, bolo, querida, amada e vovozinha forçosamente inseridos na fala do lobo confirmam a pretensão retórica de um sujeito amável, pois ao referir-se à avó como “querida” demonstra que ele era um neto que reconhecia as qualidades da avó. Na sequência, acrescenta o termo “amada” que, por sua vez, reforça a capacidade dele em amar, porque vale ressaltar que “ser querida” é uma condição quase que natural das avós, no entanto, “ser amada” incide na dependência do outro, ou seja, da capacidade do neto em amá-la. Desse modo, o tempo todo, o lobo busca conquistar o seu receptor por meio da exemplificação de suas qualidades positivas.

Nesse aspecto discursivo é pressuposto mais uma das artimanhas do lobo, cujo objetivo principal é persuadir e convencer o outro. Observa-se a alegação de um resfriado terrível (doença), demonstra o seu artifício, porque ao se vitimizar o lobo psicologicamente acredita que ganhará a atenção do interlocutor de forma positiva. A combinação de vitimismo e os termos açúcar e bolo são ingredientes instaurados no discurso com objetivos próprios de persuasão pela perspectiva semântica e semiótica das palavras. “A dimensão *semiótica* corresponderia, [...], à relação convencional que liga o sentido das unidades da língua e sua expressão morfológica e lexical, e a dimensão semântica equivaleria à significação das enunciações concretas” (FONTANILLE, 2008, p. 33, grifo do autor). Essas instâncias do discurso no texto distingue a dimensão dos discursos verbal e não verbal e as realizações de pertinência discursiva mediante o ato de comunicação.

O discurso é acrescido de mais um vocábulo que implica na ideia de que ele era socialmente bem quisto na comunidade ou bairro em que morava. O



termo em destaque “vizinho”, corrobora para a inserção da amizade entre todos na circunvizinhança. O ato de pedir açúcar emprestado demonstra uma relação informal e tranquila na comunidade. Então resolvi pedir uma xícara de açúcar emprestada **para meu vizinho**” (SCIESZKA, 2005, p.10, grifo nosso). Desse modo, o interlocutor consegue ter essa noção social local. Entretanto, o próprio lobo consegue instaurar o contradito quando arremata o discurso de forma negativa com objetivo era desmerecer a capacidade intelectual do vizinho porquinho. “Agora, esse vizinho era um porco. **E não era muito inteligente** também. Ele tinha construído sua casa toda de palha. Dá pra acreditar? Quero dizer, quem tem cabeça não constrói uma casa de palha (SCIESZKA, 2005, p.10, grifo nosso). Nesse trecho, observa-se que o lobo ressalta certa qualidade negativa do vizinho (porco), conferido num tom preconceituoso, pejorativo e de censura a respeito dos porcos. Assim, através do discurso verbal destaca-se sua disposição maléfica em ajuizar a capacidade intelectual do vizinho. Ao discorrer que o porquinho era um ser não muito inteligente atenua o termo vulgar “burro”, no sentido conotativo. Acresce também a informação de que a moradia era de palha, isso reforça a conjuntura da fragilidade da casa. Ou seja, antes mesmo de contar que comeu o porquinho, o narrador-personagem ajustado à figura do lobo busca desqualificar a vítima em conjunto à fragilidade da casa de palha. Logo, a culpa era do porquinho, e não dele, pois reafirma a falta de juízo do animalzinho. Novamente, o lobo constrói eufemismo no texto ao ressaltar que o porquinho tinha a cabeça fora do lugar ao invés de dizer que ele não tinha juízo.

A ação do lobo ao bater na porta remete à perspicácia de um sujeito civilizado, já que demonstra certa educação. Ao chamar o vizinho pelo diminutivo, (porquinho) reafirma o tom associativo subjetivo, cultural e





emocional de amabilidade. Logo, ao se referir sobre o incidente com a casa de palha, o lobo destaca a coincidência do surgimento do espirro providencial no momento em que a porta de palha cai e, por extensão, o infortúnio que faz subir certa camada de poeira. Observa-se que a retórica do lobo implica em uma junção de causa e efeito que sempre favorece o seu provável projeto de comer os porquinhos. No entanto, o seu discurso incide na justificativa sob pressuposição da casualidade dos fatos dispostos adequadamente, de modo, a sugerir sua inocência. “É claro que, assim que bati, a porta caiu. Eu não sou de ir entrando assim na casa dos outros. Então chamei: ‘Porquinho, Porquinho, você estar aí?’ Ninguém respondeu. (SCIESZKA, 2005, p.11, aspas do autor). É ponderável a compreensão de que o lobo compromete a confiabilidade do seu discurso, porquanto a sua fala, possivelmente, não convence o interlocutor considerando que ele não ressalta a tentativa de proteger o espirro com as mãos ou braço. Indiretamente, seu discurso confessa que se aproveitou da situação para praticar o que tinha como real inclinação, isto é, destruir a casa do porquinho e comê-lo.

Em reiteradas vezes, a retórica do lobo recorre às supostas intenções sublimes. “Eu já estava a ponto de voltar pra casa sem o açúcar para fazer o bolo da **minha querida e amada vovozinha**” (SCIESZKA, 2005, p.11). As constantes retomadas dos termos “querida e amada” relacionados à figura a avó intenta, no interlocutor, desviar a acepção de outros desígnios nas entrelinhas. “Foi quando meu nariz começou a coçar. Senti o espirro vindo. Então inflei. E bufei” (SCIESZKA, 2005, p.12). A casualidade para as frequentes ações do lobo denuncia como falacioso o seu próprio discurso. O lobo fala com certa naturalidade da ação executada “E soltei um grande espirro” (SCIESZKA, 2005, p.13). Em nenhum momento, o lobo alude à possibilidade





de ter virado a cara para o lado oposto da casa e, conseqüentemente, evitaria transtornos. Em vez disso, ressalta que inflou e bufou.

Uma das artimanhas do lobo é através da sua retórica culpar a vítima pela indução a tal ação, conforme trecho a seguir: “Sabe o que aconteceu? Aquela **maldita** palha desmoronou inteirinha. E bem no meio do monte de palha estava o primeiro porquinho-mortinho da silva. Ele estava em casa o tempo todo” (SCIESZKA, 2005, p.18, grifo nosso). É interessante observar que o lobo, nesse caso, desqualifica o material físico da casa e imputa-lhe a ideia de anátema por meio de um xingamento. Logo, a fragilidade da palha seria uma indução para ele cometer o crimemovido pela conexão de causa e efeito nos eventos consecutivos. Assim, ao ver o porquinho morto ele justifica tê-lo comido por questões de ética, pois era detentor de senso economia. “Seria um desperdício deixar um presunto em excelente estado no meio daquela palha toda. Então eu o comi. Imagine o porquinho como se ele fosse um grande **cheesburger** dando sopa” (SCIESZKA, 2005, p.19, grifo do autor). Observe que o vocábulo “imagine” direcionado ao leitor, permite que o lobo aposte no psicológico do seu interlocutor na associação com o *cheesburger*. Enquanto que o termo “mortinho da silva” caracteriza-se como uma fala coloquial e intenta demonstrar certa jovialidade de sua parte e, por contigüidade, implica uma malandragem impetrada no discurso cuja unidade semiótica permite a aferição de forma convencional na representação e experiência do outro. A recorrência do fenômeno psicológico de que a vítima pode ser a causadora do próprio infortúnio. Essa dialética cíclica no discurso do lobo surge quando intensamente a tentativa de culpar os porquinhos pelos crimes que ele praticara. Ao dizer que o animal estava o tempo todo em casa e, por falta de educação, não o recebeu. Assim, a



implicação discursiva do narrador sugestiona culpar a vítima e agregar mais um atenuante para sua inocência.

É evidente que o lobo não apresenta nenhum remorso, ou seja, culpa pelo crime cometido e ainda ressalta que estava em certo estado de leveza. “Eu estava me sentindo um pouco melhor. Mas ainda não tinha a minha xícara de açúcar” (SCIESZKA, 2005, p.20). Pode-se observar que ele enfatiza a obsessão pela xícara de açúcar. Assim, se dirige à casa do porquinho vizinho que era um pouco mais resistente que a morada de palha. Em tons de ironia e sarcasmo, o lobo debocha da limitada esperteza do porquinho do meio: “Então fui até a casa do próximo vizinho. Esse vizinho era irmão do primeiro Porquinho. Ele era um pouco mais esperto, mas não muito. Tinha construído a sua casa de lenha”(SCIESZKA, 2005, p.20). O tom discursivo muda de configuração, pois o lobo atenta para os bons modos, considerando que no enunciado é ressaltado o fato de ele ter tocado a campainha da casa e chamado pelo dono por um pronome de tratamento “senhor”, o que demonstra certo nível de educação da parte dele. Nessa constante, ele enaltece as suas qualidades e busca denegrir a imagem da sua vítima a enfatizar a ideia de um porquinho egoísta, egocêntrico e narcisista. O termo “rechonchudas” atenta para a acepção de um porquinho apetitoso que reitera a fixação dele por carne de porquinhos. “Toquei a campainha da casa de lenha. Ninguém respondeu. Chamei: “Senhor Porco senhor Porco, está em casa?”. Ele gritou de volta: “Vá embora, lobo. Você não pode entrar. Estou fazendo a barba de minhas **bochechas rechonchudas**” (SCIESZKA, 2005, p. 21, grifo nosso). Observa-se que apesar do lobo achar o porquinho apetitoso destorce a sua fala e submete o porquinho do meio à perspectiva de vaidoso e mal vizinho.



No texto é recorrente o viés contraditório de um sujeito classificado, por si próprio, como detentor de bons modos, pois ele confessa ter pegado na maçaneta antes de soltar novamente um grande espirro. Após referir-se indiretamente à sua falta de educação ao tentar invadir a casa, o próprio narrador-personagem busca atenuar a culpa anterior, para isso, ressalta os seus bons modos quando tenta cobrir a boca antes do espirro. “Eu tinha acabado de pegar na maçaneta quando senti um espirro vindo. Eu inflei. Eu bufei. E tentei cobrir minha boca, mas soltei um grande espirro” (SCIESCKA, 2005, p. 22). É interessante observar que o lobo nunca espirra no lado oposto das portas das casas. Assim, mediante destruição da casa de madeira ele descreve uma cena muito parecida com o ocorrido na casa do primeiro porquinho. “Você não vai acreditar, mas a casa desse sujeito desmoronou igualzinho à do irmão dele. Quando a poeira baixou, lá estava o Segundo Porquinho – **mortinho da silva. Palavra de honra**” (SCIESZKA, 2005, p. 23, grifo nosso). Nesse trecho, o lobo se faz de sonso e usa uma linguagem coloquial, numa espécie de gíria, ao mesmo tempo que se desloca para o discurso formal para reafirmar a verdade dita. O termo “Palavra de honra”, em si, apresenta a conjuntura de valores considerados socialmente virtuosos que envolvem bondade, honestidade, dignidade e valentia. Entretanto, pode-se ajustar à relação de sentimento de orgulho próprio do lobo que se vê digno da admiração alheia, ou seja, autointitulado como um ser distinto, isto é, um indivíduo que é digno de confiança e que honra suas ações e promessas.

Com efeito, o lobo recorre à retórica verbal pela qual ressalta o recorrente apelo à questão de desperdício. No entanto, o enunciado inteiro confirma a sua condição sarcástica e irônica a respeito de ter jantado novamente e repetido o prato. Essa frase é composta com certo deboche. “Na certa você sabe que a



comida estraga se ficar ao relento. **Então fiz a única coisa que tinha que ser feita.** Jantei de novo. Era o mesmo que repetir um prato. Eu estava ficando tremendamente empanturrado” (SCIESZKA, 2005, p.24, grifo nosso). Além do tom irônico, o enunciado destacado demonstra uma ação conclusiva e, ao mesmo tempo, contradita, pois conforme a imagem da linguíça na figura (8), que inicia o primeiro enunciado da página 24, por si só, representa a contradição, uma vez que poderia ter feito linguíça como forma de preservar a carne. E também retoma a obsessão pela xícara de açúcar ao ressaltar a ideia do bolo de aniversário da vovozinha que, por sua vez, confirma seu lado bonzinho.

Nessa odisseia pela busca da xícara de açúcar emprestada, o lobo permanece com seu viés de aferição aos juízos de valor quando relata a respeito do porquinho mais velho. “Esse sujeito era irmão do Primeiro e do Segundo Porquinho. Devia ser o crânio da família. A casa dele era de tijolos(SCIESZKA, 2005, p.24).A recorrência à história clássica permite que o leitor saiba que se trata do porquinho mais velho. Assim, diante da casa, o lobo repete as ações anteriores, já que reitera seus bons modos à medida que ressalta os maus modos das suas vítimas ao imputar-lhes culpa. **“Bati na casa de tijolos.** Ninguém respondeu. Eu **chamei: “Senhor Porco, o senhor está?”.** E sabe o que aquele leitãozinho atrevido me respondeu? **“Caí fora daqui, Lobo. Não me amole mais”** (SCIESZKA, 2005, p.25, grifo nosso). O seu discurso reforça atenuantes de culpabilidade conferida ao terceiro porquinho que o próprio lobo admitia ser o crânio da família. Pode-se observar a obsessão em denegrir a imagem do porco quando aponta a ideia de mesquinhez do animal que provavelmente tinha um saco de açúcar e se recusou a emprestar uma xícara sequer e, ainda, desacata a pessoa da sua vovozinha ao manda-la ir às favas. Essa acusação



serve de atenuante proposital na justificativa, pois torna menos grave a tentativa de invadir a casa de tijolos.


Constantemente, sua voz discursiva continua a insistente intenção de autoqualificar como um sujeito legal ao se vitimizar por não ter conseguido o açúcar para fazer o bolo de aniversário da sua vizinha. Portanto, para demonstrar o carinho pela vó ele iria confeccionar um cartão de aniversário ao invés do bolo. “E venham me acusar de grosseria! Ele tinha provavelmente um saco cheio de açúcar. E não ia me dar uma xicrinha para o bolo da minha querida e amada vovozinha” (SCIESZKA, 2005, p.26). Conforme sua versão dos fatos e um ser tranquilo que era, estava quase indo embora quando o porquinho manda a vizinha dele às favas. O lobo ressalta a ideia de ter perdido o controle por conta da ofensa à sua vizinha. “Sabe sou um cara geralmente bem calmo. Mas, quando alguém fala assim da minha vovozinha, eu perco a cabeça” (SCIESZKA, 2005, p.28). Nesse trecho, o lobo busca a concordância popular do coletivo humano, pois ao insultar sua vizinha o porquinho mais velho perde a razão. Ele, por sua vez, deve honrar a vizinha e não deixar o insulto passar sem revanche. Logo, a tentativa de arrombar a casa do terceiro porquinho era para justificar sua honra pessoal. “Quando a polícia chegou, é evidente que eu estava tentando arrebentar a porta daquele porco. E todo o tempo eu estava inflando, bufando e espirrando e fazendo uma barulheira” (SCIESZKA, 2005, p.28). Assim, justifica a busca pela honra em risco do infortunado de a polícia o interpretar de forma equivocada, ou seja, o julgamento foi concluso pelo que o olho permitia significar como flagrante de presunção, Porquanto, o autor da inflação, por conseguinte, não lhe foi permitida a defesa pelo seu viés particular e subjetivo que fundamentalmente coexiste como o outro lado da história.

Na página – 30, capa final do livro, é exibida a ilustração de várias notas de jornais a explorar o tema. Assim, ele desqualifica a conhecida história clássica. “O resto, como dizem, é história” (SCIESCKA, 2005, p. 30). Numa perspectiva contemporânea o lobo culpa a imprensa em espalhar boatos mentirosos sobre suas ações e prisão. Indiretamente ele tenta desqualificar a imprensa e a sua falta de humanidade com um sujeito doente que tenta agradar a vovozinha e, por extensão, aumentaram o teor da história armando para que fosse preso. Ainda, por cima, qualifica como azar a sua prisão e o flagrante dos jornalistas no momento que tentava arrombar a porta da casa. “E acharam que a história de um sujeito doente pedindo açúcar emprestado não era muito emocionante. Então enfeitaram e exageraram a história como todo aquele negócio de ‘bufar’, assoprar e derrubar sua casa” (SCIESZKA, 2005, p.31, aspas do autor). Em sentido isomorfo, a figura (11), por sua vez, pressupõe confirmar a versão do lobo porque, na página – 30, fica evidente que o dono do “Jornal” busca espalhar notícias negativas sobre o lobo, considerando há muitas evidências que remetem a essa proposição.

Figura 11 – Imagens que corroboram para a perspectiva de conluio contra o lobo



Fonte: Autor do artigo – copiladas, condensada e ampliadas das páginas livro.



Ademais, o Jornal é de propriedade de um porco que supostamente usa tal veículo de comunicação com objetivo de convencer o coletivo (as massas) de que o lobo é uma ameaça. Assim, o desfecho da sua tesede que fora vítima de armação pode não ter atingido o objetivo pretendido, mas sem dúvida coloca em discussão a versão clássica do livro “*Os três porquinhos*”, de Joseph Jacobs.

O narrador-personagem fecha-se o discurso verbal com o pressuposto tom jocoso e mordaz ao pedir, de forma debochada, uma xícara de açúcar. “Mas talvez você possa me emprestar uma xícara de açúcar” (SCIESZKA, 2005, p. 32). O desfecho da história remete à contracapa do livro, isto é, focaliza no objeto de intervenção semiótica planejado e posto em evidência. Logo, essa história pelo viés do lobo que expõe a sua versão dos fatos nos parece longe de estar resolvida. E, como pode-se avaliar, garantiu o sucesso da nova versão. Conforme estudiosas a respeito da inferência ilustrativa: “Ao que parece, os livros ilustrados, combinando com sucesso o imaginário e o simbólico, o icônico e o convencional, alcançaram algo que nenhuma outra forma literária conseguiu dominar” (NICOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 330). Nesse sentido, a dinâmica discurso pessoal e discurso visual de responsabilidade dupla, pois o escritor Jon Scieszka e o ilustrador Lane Smith em conjunto ao brilhante trabalho do tradutor, Pedro Maia, conseguem ampliar a história original mediante a intrincada analogia entre a comunicação verbal e não verbal instaurada com objetivo de promover a inter-relação dinâmica e tensiva que revela a criatividade dos autores e o sortilégio ante à forma de criar ficção sob dois estilos discursivos que tanto evocam atração e encantamento dos leitores.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS


É concluso ponderar que explorar as linguagens verbal e não verbal no processo de constituição do discurso tange a corroborar, no livro em estudo, no plano de confirmar ou confrontar o texto clássico na contemporaneidade. Desse modo, a interação palavra/discurso verbal e imagem/discurso não verbal demarcam a natureza de ambos os discursos, pois a construção da retórica se materializa concomitante no natural e no artificial por meio dos múltiplos elementos: palavras, cores, imagens, gestos e traços. Assim sendo, os sinais nãoverbais ajustam-se para complementar, substituir ou contradizer a comunicação verbal e, ainda, servem para inferir sentidos psicofísicos e socioculturais em quanto linguagens dos falantes.

A analogia das linguagens verbal e não verbal encontra-se disposta no sentido de levar o interlocutor a uma tomada de decisão. Essa atitude depende exclusivamente do modo como foi decodificada as mensagens tanto falada quanto visualizada. Então, o interlocutor encontra-se na dependência de aceitar ou rejeitar as proposições mediante a clareza ou a ambiguidade instaurada. O discurso é recorrente na representação da atuação e exposição dos contrários, isto é, expõe verdades e mentiras que, de repente, alcançam até acepções inconscientes advindas das relações de poder e de controle dos falantes.

No livro analisado, as palavras e imagens foram organizadas de modo a desmentirem o sentido conclusivo da clássica história- *Os três porquinhos* -, de Joseph Jacobs que ajuíza o lobo como vilão. A reescrita e releitura aponta as lacunas e termina por ampliar os vazios, reais e imaginários envoltos numa história de viés consumado, como diria o próprio lobo, isto é, sem o trânsito julgado por sentença entre as partes. No entanto, a ambiguidade e ironia dos discursos verbais e nãoverbais se apresentam não pragmáticos, pois se objetivos fossem, resolveriam a questão e, por efeito, a obra não atingiria o sucesso que







alcançou. Logo, em *A verdadeira história dos três porquinhos* deparamo-nos com uma história que se poderia nomear como mais um texto integrante e complementar, nas variadas versões do texto clássico, porquanto nessa variante, ao mesmo tempo que se mostra “simétrica” também se mostra “assimétrica”. Contudo, o discurso verbal – palavras – e o discurso não verbal – imagens ilustrativas – propõem opções múltiplas que, de algum modo, são contraditas e, por conseguinte, instauram-se nas variadas leituras e interpretações.

Ao ler essa versão reescrita, considerando as linguagens expostas, é quase que impossível não fazer interrupções na leitura, não por altruísmo, ao contrário, por concorrência de ideias, inquietações e associações de juízos. É perceptível que a lógica do discurso verbal, às vezes, não coaduna com a composição ilustrativa que permite ao leitor digressões, pois a dialética da razão entremeia-se a uma coerência do símbolo. Assim, a compreensão não ocorre apenas por dedução e, sim, por associação ao texto não verbal que promove outras imagens, outras ideias e outras significações que incidem de modo antagônico na profundidade e na dispersão, cuja releitura torna a história mais ambígua que antes e, graças a isso, dificulta a efetiva aceção dos sentidos e, felizmente torna o texto incomum em comparação às múltiplas releituras advindas do texto original.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: brasiliense, 1988.



BUARQUE, C. **Chapeuzinho Amarelo**. Ilustração de Ziraldo. 40. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta: Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-44501999000100009>. Acesso em: 05 abr. 2020.

FREITAS, A. K. M. de. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. **Nucom**, Limeira, v.4, n.12, p.1-18, out./dez. 2007. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz>. Acesso em: 20 jun. 2019.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.


MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

SCIESZKA, J. **A verdadeira história dos três porquinhos!** /por A. Lobo, tal como foi contada a Jon Scieszka. Ilustração de Lane Smith. Tradução de Pedro Maia. 2. ed. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2005.

SIGNORI, M. B. D. Lendo textos multimodais. In: MARTINS, M. S. C. (Org.). **Linguagem em diálogo: letramento e suas articulações no trabalho interdisciplinar**. São Carlos: LEETRA, 2014, p. 19-26.





“10 AÇÕES ANTICORRUPÇÃO |  
REWIND”: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE UMA  
PROPAGANDA DA PETROBRAS

“10 ANTI-CORRUPTION ACTIONS |  
REWIND”: A DISCURSIVE ANALYSIS OF A  
PETROBRAS ADVERTISEMENT

Millaine de Souza CARVALHO<sup>1</sup>

Camila Zurchimitten BARBACHÃ<sup>2</sup>

Luciana Iost VINHAS<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras - Português, Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa. É mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas. E-mail: millainedescarvalho@gmail.com.

<sup>2</sup> Possui graduação em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas (2016) e graduação em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (2006). E-mail: cazuba@gmail.com

<sup>3</sup> É Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014) e professora de Língua Portuguesa e Linguística na Universidade Federal de Pelotas, onde atua nos cursos de graduação do Centro de Letras e Comunicação e, também, no Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: vinhas.luciana@ufpel.edu.br.



## RESUMO

Em 2009, no Brasil, teve início a operação investigativa conhecida por Lava Jato, a qual é considerada pelo Ministério Público Federal como a maior investigação anticorrupção brasileira. Durante essa operação, foram descobertos esquemas de desvios de recursos da Petrobras, estatal de exploração petrolífera, cuja economia é mista e tem por acionista majoritário o governo brasileiro. Nesse contexto “anticorrupção”, no dia 29 de outubro de 2018, a Petrobras lançou uma campanha publicitária de onze vídeos intitulada “Confiança”, cujo objetivo era divulgar as ações anticorrupção implementadas pela empresa. Foi selecionado, como *corpus* do presente estudo, o segundo vídeo da campanha, publicado sob o título “10 ações anticorrupção | rewind”. Assim, a presente pesquisa tem por objetivo compreender a função dessa propaganda na atual conjuntura brasileira, buscando dessuperficializar os efeitos de sentido que podem ser estabelecidos a partir da peça publicitária. Para tal, ancora-se teoricamente na Análise de Discurso de tradição pêcheuxtiana. A partir do gesto de interpretação realizado, atentou-se a como as condições de produção amplas e imediatas determinam as possibilidades de dizeres sobre a empresa, fazendo com que as diferentes leituras do texto narrado, a partir da Formação Discursiva à qual se filiam, produzam diferentes efeitos de sentido sobre a Petrobras.

## PALAVRAS-CHAVE

discurso; Petrobras;propaganda.





## ABSTRACT

In 2009, the investigative operation known as Lava Jato was started in Brazil. This operation is considered, by the Federal Public Ministry as the biggest Brazilian anti-corruption investigation. During this operation, resource deviation schemes from Petrobras were discovered. Petrobras is a state oil exploration company that is based on a mixed economy system, and the Brazilian government is the majority shareholder. In this anti-corruption context, in October 29, 2018, Petrobras published an advertising campaign made of eleven vídeos. The title of the campaign was “Trust”, and its objective was to spread the anti-corruption actions implemented by the company. The second video of the campaign was selected to be analyzed in this study. Its title was “10 anti-corruption actions | rewind”. Thus, the research has the objective of understanding the function of this advertisement in the present Brazilian conjuncture, aiming to reach the sense effects that can be established through the advertising piece. In order to achieve this objective, we work with the Pecheutian Discourse Analysis. Through the interpretation gesture performed, we considered how the wide and immediate production conditions determine the saying possibilities about the company. This leads to the production of different sense effects about the company, depending on the Discursive Formation that is in scene.

## KEYWORDS

discourse; Petrobras;propaganda.



## 1. 1 INTRODUÇÃO

O final do segundo mandato do Governo de Dilma Rousseff foi marcado pelo início da maior Operação anticorrupção deflagrada pela Polícia Federal no Brasil. Em março de 2014, tal operação inaugurou um conjunto de investigações que trouxeram a corrupção de volta à pauta política brasileira, após os escândalos envolvendo o chamado Mensalão, o qual também figura dentre os processos envolvendo líderes de diferentes partidos brasileiros. Durante a Operação Lava Jato, que teve início após o descobrimento do pré-sal em 2006, foram revelados esquemas de desvios de recursos da Petrobras, estatal de exploração petrolífera, cuja economia é mista e tem por acionista majoritário o governo brasileiro.

Nesse contexto “anticorrupção”, no dia 29 de outubro de 2018, após o resultado das eleições presidenciais, a Petrobras lançou uma campanha publicitária intitulada *Confiança*, cujo objetivo era divulgar as ações anticorrupção implementadas pela empresa. Sob o slogan *Não existe caminho fácil. Existe caminho certo*, a Petrobras publicou, em seu canal no YouTube, os doze vídeos que compõem a campanha. Cabe dizer que a propaganda em análise foi veiculada, também, nas redes de televisão brasileiras, além de ser compartilhada em redes sociais. Dados alguns elementos referentes às condições de produção sócio-histórico-ideológicas do discurso a ser analisado, podemos pensar que as peças publicitárias surgem, então, como uma tentativa de manter a empresa como um patrimônio nacional brasileiro, frente à ameaça neoliberal que ascende com a eleição de Jair Bolsonaro na Presidência da República.

O vídeo de lançamento da campanha, cujo cenário é um lava a jato – equipamento de lavagem que designou a operação contra esquemas de corrupção envolvendo a Petrobras –, tem por título *10 ações anticorrupção*



|estamos passando essa história a limpo. O segundo vídeo da campanha, o qual será analisado no presente estudo, foi publicado sob o título *10 ações anticorrupção | rewind*. Através de outros dez vídeos, produzidos com depoimentos de funcionários da Petrobras, a companhia sintetizou suas principais ações anticorrupção, as quais, segundo a empresa, são:

Colaboramos ativamente com as investigações;  
Responsáveis por irregularidades foram punidos e estão respondendo na Justiça;  
Recuperamos mais de 3 bilhões do dinheiro desviado;  
Criamos um canal de denúncias independente;  
Contratamos especialistas reconhecidos pelo combate à corrupção;  
Tornamos mais rigorosos o controle e a prevenção;  
Nenhum executivo contrata mais nada sozinho;  
Todo fornecedor passa por uma análise de integridade para fazer negócios conosco;  
Contamos com alta liderança mais técnica e respeitada pelo mercado<sup>4</sup>.

Conforme dito anteriormente, selecionamos como *corpus* o vídeo *rewind*, o qual se diferencia dos demais vídeos divulgados pela campanha por não possuir imagens em *liveaction*<sup>5</sup>, trazendo somente um texto escrito e narrado sobre um fundo monocromático, com o recurso de uma trilha sonora. Palavra de origem inglesa que dá nome à propaganda, *rewind* significa rebobinar ou retroceder. Com duração de 1'05" (um minuto e cinco segundos), o produto audiovisual em análise tem por base o recurso visual de edição *backforward*, que retrocede o vídeo da parte final para o início.

Levando em consideração os elementos acima referidos, a discussão que aqui se propõe tem o objetivo de, a partir da análise da propaganda em

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.petrobras.com.br/fatos-e-dados/conheca-nossas-10-principais-acoes-anticorruptao.htm>. Acesso em: 27 jan. 2019.

<sup>5</sup> *Live action* é o tipo de vídeo no qual são utilizadas imagens reais, atores.



questão, compreender como ocorre o processo de colocação em circulação de sentidos do interdiscurso, filiados a um determinado grupo de saberes, considerando elementos linguísticos específicos que atuam em conjunto com o movimento fílmico do *rewind*. Para tal, o trabalho se ancora teoricamente na Análise de Discurso (AD) de tradição pêcheuxtiana, dispositivo teórico-analítico baseado em pressupostos do Materialismo Histórico, da Linguística e da Psicanálise (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 2010). Com a análise, atentaremos à função dessa campanha no atual cenário político-ideológico brasileiro.

A AD busca compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, como as interpretações funcionam. No gesto de interpretação, o analista precisa mobilizar o dispositivo teórico da AD para constituir o *corpus* discursivo, estando na dependência de três aspectos para a descrição e interpretação das materialidades linguísticas: “a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise” (ORLANDI, 2013, p. 27). Através de um constante movimento entre teoria e objeto de estudo, constrói o dispositivo analítico, o qual, justamente com o dispositivo teórico, embasa o processo de dessuperficialização dos discursos em análise.


A partir dos elementos citados, faremos uma breve retomada de alguns conceitos que fundamentam a Análise de Discurso, e, em seguida, daremos início ao processo de descrição e de interpretação do *corpus*, realizando um batimento entre as questões teóricas e analíticas que constituem esta proposta de reflexão.

## 2. UMA DISCIPLINA DE ENTREMEIO

Como dissemos nas considerações iniciais do texto, a análise discursiva empreendida no artigo está baseada na AD materialista, disciplina de entremeio constituída por Pêcheux na década de 1960 na França, a partir







da reterritorialização de conceitos da Linguística, do Materialismo Histórico e da Psicanálise. Assim sendo, na presente seção, apresentamos conceitos da teoria mobilizados na seção analítica. Desse modo, ressaltamos que tais conceitos serão recuperados durante o nosso gesto de leitura da materialidade em análise. Como explicam Pêcheux e Fuchs ([1975] 2010, p. 160), a AD reside sobre três regiões do conhecimento científico:

1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

Para a constituição de uma teoria materialista do discurso, essas áreas do conhecimento científico são, conforme os autores (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 2010), atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica. Como explica Baldini (2013, p. 197), cabe destacar que “a Psicanálise não é apenas mais uma região da articulação, mas algo que atravessa as regiões citadas, produzindo efeitos em todas elas”, ou seja, este atravessamento particular da Psicanálise deixa marcas nas três regiões.

Ao propor uma teoria não-subjetiva da subjetividade e do sentido, Michel Pêcheux articula saberes de ordem psicanalítica e materialista. A base materialista da AD pêcheuxtiana entende que “toda formação social é resultado de um modo de produção dominante” (ALTHUSSER, [1983] 1985, p. 54). Althusser ([1983] 1985) demonstra o papel da ideologia na reprodução das relações de produção, as quais são essenciais, bem como as formas produtivas, para a manutenção da formação social. Segundo o




mesmo autor, as instituições que regem o funcionamento ideológico são denominadas como Aparelhos Ideológicos de Estados (AIE), diferentes do Aparelho Repressivo de Estado (ARE), que funciona também através da ideologia, mas, principalmente, através da repressão.

Na AD, como o próprio nome sugere, trata-se do discurso, pensado em sua dimensão ideológica e simbólica. A língua não é compreendida enquanto um sistema abstrato de signos, mas como o que permite ao sujeito mobilizar sentidos, os quais sempre são determinados historicamente; afinal, a base linguística não é transparente, pois, do ponto de vista da teoria, a língua tem autonomia relativa. O discurso é entendido como efeito de sentidos, uma vez que interessa à AD a multiplicidade de sentidos, não apenas a informação transmitida. Dito de outro modo, o efeito de sentido sócio-histórico-ideológico entre lugares determinados à revelia do sujeito na estrutura de uma formação social é o discurso (PÊCHEUX, [1969] 1997), ou seja, é o objeto de interesse da AD.

O discurso é compreendido enquanto uma forma material linguístico-histórica. Essa forma material é realizada por um sujeito discursivo constituído na relação com o simbólico, determinado pelo inconsciente e pela ideologia. O conceito de sujeito discursivo se constrói na interface entre o Materialismo Histórico e a Psicanálise. Por influência do Materialismo, o sujeito é interpelado, assujeitado ideologicamente, produto de determinações (FERREIRA, 2010). Pelo viés da Psicanálise, o sujeito é, também, descentrado, dotado de inconsciente.

Ferreira (2010) faz referência à figura do nó borromeano para tratar sobre a subjetividade na Análise de Discurso. Essa figura é constituída de três anéis. Interdependentes, o inconsciente, a linguagem e a ideologia, não





necessariamente nesta ordem, representam uma tríplice aliança. O sujeito, afetado pela linguagem, pelo inconsciente e pela ideologia, constrói-se no entremeio dessas noções. Contudo, enquanto *ser-em-falta*, deixa, em cada conceito, um *furo*: “o *furo* da *linguagem*, representado pelo equívoco; o *furo* da *ideologia*, expresso pela contradição, e o *furo* do *inconsciente*, trabalhado na psicanálise” (FERREIRA, 2010, p. 24, grifos da autora).

A partir da AD, buscamos compreender como o objeto simbólico em análise produz sentidos. Para instaurar o nosso gesto interpretativo, precisamos mobilizar o dispositivo teórico da AD para constituir o *corpus*, sendo através de um constante movimento entre teoria e objeto de estudo que se constrói o dispositivo analítico, o qual, justamente com o dispositivo teórico, embasa o processo de dessuperficialização da materialidade em análise. Nesse entendimento, refletir sobre os processos de significação do dizer requer considerar os elementos extralinguísticos (assim como os interiores à língua) que constituem as materialidades: condições de produção amplas (sócio-histórico-ideológicas) e condições de produção imediatas (quem, quando, onde, como) (ORLANDI, 2013). Baseadas neste entendimento, na próxima seção, recuperamos as condições de produção da materialidade em análise.

Para empreender o nosso gesto interpretativo, precisamos observar a formulação, o interior da textualidade, o *dizível* (intradiscurso) em relação com o *já-dito* (interdiscurso), que possibilita/disponibiliza dizeres no fio do discurso, determinando materialmente as possibilidades de dizeres em uma situação enunciativa dada. O interdiscurso, de acordo com Pêcheux ([1975] 2009, p. 149, grifos do autor), é o “‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas”. Em outras palavras, o conjunto



das formulações já-ditas, ou seja, enunciadas por outros sujeitos-falantes em certas condições de produção, operam efeitos sobre a atualidade, determinando o que será linearizável no fio no discurso. Desse modo, todo dizer se encontra no entremeio da memória e da atualidade. Cabe dizer que, embora esses dizeres historicizados formem o tecido do dizível, o deslocamento da memória, afetada pelo esquecimento, permite a reformulação dos dizeres.

Pêcheux ([1975] 2009), diferencia dois tipos de esquecimentos. Segundo a interpretação do postulado freudiano na qual se apoia o filósofo, no interior do sujeito, há o “sistema pré-consciente-consciente” e o “sistema inconsciente”. O esquecimento nº 2 é do nível pré-consciente-consciente e produz, no sujeito, a ilusão de ter selecionado, a partir da Formação Discursiva (FD) que o domina, as melhores formas e sequências para enunciar; entretanto, os dizeres deixados à margem recordam que a enunciação sempre poderia ser outra. Na instância do inconsciente, temos o esquecimento nº 1, o qual é resultado do modo como somos afetados pela ideologia. A partir dele, o sujeito acredita ser a origem do dizer, embora enuncie a partir de já-ditos, assujeitado à FD que o determina.

De acordo com Pêcheux e Fuchs ([1975] 2010, p. 164), as FD, que compõem o interdiscurso, como explicado anteriormente, “determinam o que pode e deve ser dito [...] a partir de uma posição dada numa conjuntura”; afinal, as FD derivam de condições de produção. Ou seja, o dizível é selecionado pelo sujeito no interior da FD que o determina e, inconscientemente, acredita, afetado pelos esquecimentos, poder estar externo a essa FD. Ainda, para enunciar, o sujeito precisa *antecipar o*



lugar de seu interlocutor; esta antecipação é um mecanismo imaginário constitutivo de todo discurso (PÊCHEUX, [1975] 2009). Dito de outro modo, o sentido das palavras, expressões, proposições, tal como afirma Pêcheux ([1975] 2009), é determinado pelas posições ideológicas assumidas pelo sujeito. Vale dizer que, por intermédio do esquecimento nº 1, o sujeito esquece dessa determinação exterior e enuncia com ilusão de autonomia, que lhe é constitutiva.

### **3. A CONSTITUIÇÃO TEÓRICO-ANALÍTICA: BATIMENTO ENTRE DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO**

Para compreender a função dessa propaganda no atual cenário brasileiro, é necessário que comecemos rememorando elementos das condições de produção sócio-histórico-ideológicas da materialidade em análise, ou seja, os já-ditos, a partir dos quais são disponibilizados os saberes que podem e devem ser linearizados por uma dada posição, determinada pela luta de classes. Aquilo que pode e deve ser dito ganha diferentes formas de existência material, sendo que, no discurso em análise, se materializa através dos elementos verbais e imagéticos que constituem a peça publicitária. Conforme já mencionado, a propaganda foi produzida após a empresa ter seu nome envolvido na dita maior investigação de corrupção e lavagem de dinheiro no Brasil, segundo o Ministério Público Federal, isto é, nas ações investigativas da *Operação Lava Jato*.

A Operação Lava Jato iniciou em 2014 com a apuração de crimes de lavagem de dinheiro ligados ao ex-deputado federal paranaense José Janene (PP-PR). A investigação recebeu esta denominação em decorrência do uso de uma rede de postos de combustíveis e lava a jato que colaboravam



com a movimentação de recursos ilícitos pertencentes às organizações averiguadas. Embora a operação tenha tomado proporções maiores e abrangido outras organizações criminosas, sendo, enfim, associada à Petrobras, teve seu nome mantido pelos investigadores.

Na fase inicial da Lava Jato, foram investigadas quatro organizações criminosas com uso de interceptações telefônicas focadas na figura do doleiro Carlos Habib Chafer. Por meio das ligações interceptadas de Chafer, foi descoberta uma das organizações lideradas pelo também doleiro Alberto Youssef, através da qual Paulo Roberto Costa, ex-diretor de Abastecimento da Petrobras, foi presenteado com um automóvel *Land Rover Evoque*. Com a prisão preventiva de Paulo Roberto Costa e com a assinatura, junto ao Ministério Público Federal, do acordo de delação premiada, o envolvimento da Petrobras em esquemas de corrupção teria sido descoberto.

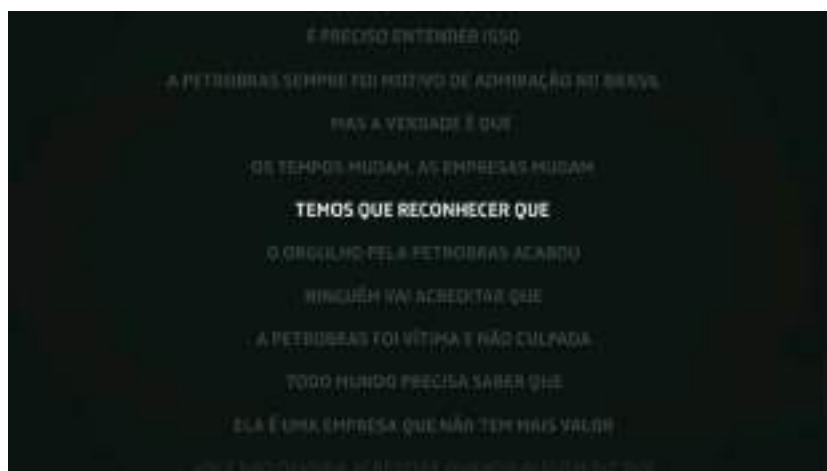
Cabe destacar que tal operação foi (e ainda é) amplamente divulgada e propagandeada pelas mídias nacionais a cada nova fase investigativa. Devido a isso, a corrupção envolvendo a Petrobras foi bastante divulgada. Assim, se fez necessário o lançamento de uma campanha publicitária para disseminar as ações anticorrupção implementadas pela empresa, já que, no Brasil, desde o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, as políticas de mercado do país tornaram-se prioritariamente neoliberais, teoria econômica fortalecida pelo atual presidente do Brasil durante sua campanha eleitoral em 2018, ano de lançamento da campanha *Confiança*.

Esta propaganda da empresa foi publicada em 29 de outubro de 2018, quatro dias após a vitória eleitoral de um governo de extrema direita no Brasil. A peça publicitária em análise é iniciada com a narração de um texto com



caracteres em caixa alta, na cor branca, sob um fundo de tela verde-escuro. O texto é lido no sentido de leitura ocidental, da esquerda para a direita e de cima para baixo; os trechos recebem destaque ao serem enunciados pelo narrador, como é possível notar através da figura 1.

Figura 1 – Ato 1



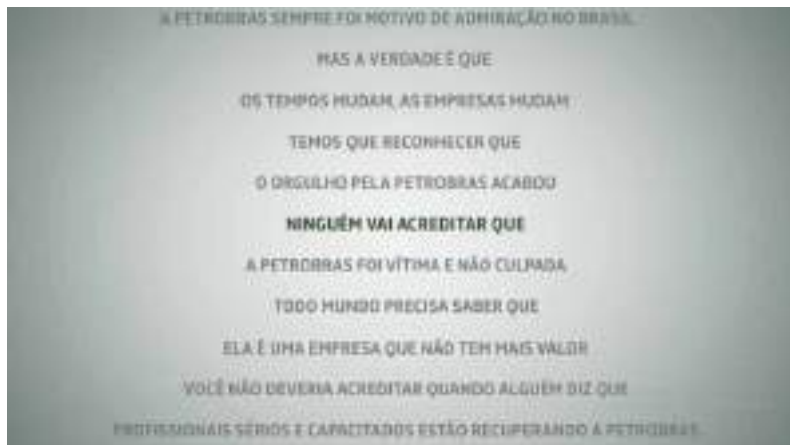
Fonte: Petrobras<sup>6</sup>

Após a leitura da última oração do texto, o vídeo passa a ser retrocedido. O texto segue com os caracteres em caixa alta, mas a cor da fonte passa a ser verde-escuro e o fundo a ser branco (Figura 2); a leitura, também emvozoff<sup>7</sup>, segue sendo realizada da esquerda para a direita, no entanto passa a ser feita de baixo para cima. O recurso de edição *backforward* desloca a função sintática dos sintagmas que compõem o texto, ressignificando os seus efeitos de sentidos.

<sup>6</sup> Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=h-cYHXoNFdw>. Acesso em: 18 jan. 2019.

<sup>7</sup> Voz *off* ou *em off* é o recurso sonoro empregado quando o narrador não aparece no enquadramento do vídeo.

Figura 2 – Ato 2



Fonte: Petrobras<sup>8</sup>

Com o fim da leitura, ocorre um *fade out*<sup>9</sup> no vídeo. Em seguida, aparece o slogan da propaganda – *Não existe caminho fácil. Existe o caminho certo* – também em fundo branco, com fonte na cor verde-escuro, mas somente a primeira letra de cada enunciado aparece em maiúsculo. Ao final, é exibido o endereço eletrônico <[www.petrobras.com.br/anticorruptao](http://www.petrobras.com.br/anticorruptao)> de igual modo e, em seguida, o logo da Petrobras<sup>10</sup>.

Abaixo, é possível ler o texto narrado no primeiro ato da propaganda:

**Texto 1:**

É PRECISO ENTENDER ISSO  
A PETROBRAS SEMPRE FOI MOTIVO DE ADMIRAÇÃO NO BRASIL  
MAS A VERDADE É QUE

<sup>8</sup> Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=h-cYHXoNFdw>. Acesso em: 18 jan. 2019.

<sup>9</sup> *Fade out* é um tipo de efeito de transição de vídeo usado em edição, no qual a imagem de uma cena desvanece gradativamente até desaparecer e revelar uma nova imagem.

<sup>10</sup> Apesar de ser referido na presente análise, o presente texto não tem o objetivo de aprofundar uma reflexão referente ao logo da empresa Petrobras.



OS TEMPOS MUDAM, AS EMPRESAS MUDAM  
TEMOS QUE RECONHECER QUE  
O ORGULHO PELA PETROBRAS ACABOU  
NINGUÉM VAI ACREDITAR QUE  
A PETROBRAS FOI VÍTIMA E NÃO CULPADA  
TODO MUNDO PRECISA SABER QUE  
ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR  
VOCÊ NÃO DEVERIA ACREDITAR QUANDO ALGUÉM DIZ QUE  
PROFISSIONAIS SÉRIOS E CAPACITADOS ESTÃO  
RECUPERANDO A PETROBRAS  
MAS ÀS VEZES É PRECISO VER AS COISAS DE UM OUTRO JEITO

A seguir, eis o texto narrado no segundo ato da propaganda:

**Texto 2:**

PROFISSIONAIS SÉRIOS E CAPACITADOS ESTÃO  
RECUPERANDO A PETROBRAS  
VOCÊ NÃO DEVERIA ACREDITAR QUANDO ALGUÉM DIZ QUE  
ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR  
TODO MUNDO PRECISA SABER QUE  
A PETROBRAS FOI VÍTIMA E NÃO CULPADA  
NINGUÉM VAI ACREDITAR QUE  
O ORGULHO PELA PETROBRAS ACABOU  
TEMOS QUE RECONHECER QUE  
OS TEMPOS MUDAM, AS EMPRESAS MUDAM  
MAS A VERDADE É QUE  
A PETROBRAS SEMPRE FOI MOTIVO DE  
ADMIRAÇÃO NO BRASIL  
É PRECISO ENTENDER ISSO

Na AD, a exaustividade na análise de recortes discursivos se sobrepõe à quantidade, sendo cruciais as reflexões propiciadas pelo *corpusdiscursivo* na mobilização dos conceitos teóricos e compreensão do funcionamento discursivo. Como gesto de interpretação, selecionamos seis Sequências Discursivas (SD), aqui entendidas como exemplares dos discursos veiculados pela campanha. Para

aceder ao discurso, relacionamos a propaganda à exterioridade, buscando reparar, através de marcas linguísticas, o atravessamento das determinações sócio-histórico-ideológicas no processo de produção de sentidos.

A oração *É PRECISO ENTENDER ISSO*, a qual inicia e finaliza a propaganda, foi selecionada como SD01. Em seguida, foram recortadas as orações coordenadas iniciadas pela conjunção adversativa *MAS*, a qual, devido ao *rewind*, é empregada três vezes na peça publicitária, duas delas no texto 1 e uma no texto 2. Logo, recortamos as orações *TODO MUNDO PRECISA SABER QUE ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR*, como SD05 (texto 1), e *VOCÊ NÃO DEVERIA ACREDITAR QUANDO ALGUÉM DIZ QUE ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR*, como SD06 (texto 2). Nessas SD, notamos o funcionamento determinativo de orações relativas, o qual, em AD, está ligado ao pré-construído, conceito que será explicado em seguida. Eis as SDeleitas para este gesto interpretativo:

SD01: *É PRECISO ENTENDER ISSO*

SD02: *A PETROBRAS SEMPRE FOI MOTIVO DE ADMIRAÇÃO NO BRASIL MAS A VERDADE É QUE OS TEMPOS MUDAM, AS EMPRESAS MUDAM*

SD03: *OS TEMPOS MUDAM, AS EMPRESAS MUDAM MAS A VERDADE É QUE A PETROBRAS SEMPRE FOI MOTIVO DE ADMIRAÇÃO NO BRASIL*

SD04: *MAS AS VEZES É PRECISO VER AS COISAS DE UM OUTRO JEITO*

SD05: *TODO MUNDO PRECISA SABER QUE ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR*

SDo6: VOCÊ NÃO DEVERIA ACREDITAR QUANDO ALGUÉM DIZ  
QUE ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR

Começamos a análise pensando acerca do uso das cores na produção dos efeitos de sentido da propaganda. Amarelo, verde e branco são as cores que compõem a identidade visual da Petrobras, a qual remete às cores que representam a bandeira nacional brasileira, considerando que se trata de uma empresa outrora totalmente pública. Na propaganda em análise, foram utilizadas duas dessas cores, o verde e o branco. Como dito anteriormente, sob um fundo verde, é projetado, com a cor da fonte branca, o texto narrado. Quando a leitura passa a ser retrocedida, o fundo, sob um efeito de transição, torna-se branco e a cor da fonte das letras passa a verde. Importante reparar na ausência do amarelo, que corrobora para um maior contraste entre o texto a ser lido e o fundo em que é projetado.

O que temos são as cores verde e branco, as quais, sem o amarelo, não representam a identidade visual da Petrobras. O apagamento do amarelo, contudo, é necessário, como dito, para que se aumente o contraste entre a cor clara e a cor escura. Cabe lembrar que, discursivamente, o amarelo da bandeira do Brasil é associado à riqueza, ao ouro encontrado no nosso país, e seu apagamento, então, é providencial. Uma vez que a propaganda é apresentada ao leitor como representação das ações anticorrupção desempenhadas pela empresa, é possível pensar sobre os efeitos de sentido decorrentes da utilização das cores citadas.


Ainda sobre o contraste estabelecido entre as cores, podemos dizer que a apresentação do primeiro texto sob um fundo verde-escuro reflete alguns efeitos de sentido negativos sobre a Petrobras, como se a empresa



tivesse deixado de ser motivo de orgulho para o Brasil, pois estaria na escuridão. Essa negatividade é relacionada ao predomínio do verde-escuro, e sabe-se que cores escuras têm seus sentidos historicamente associados à negatividade (aspectos sombrios, ocultos), ao passo que, quando ocorre o efeito de *rewind*, a cor branca é colocada em evidência, materializando uma posição discursiva antagônica aos efeitos colocados em circulação pela cor escura. Sendo assim, ao retomar a representação da Petrobras como um motivo de orgulho para o Brasil, surge, também, a claridade, os aspectos positivos associados a cores de um espectro claro (metaforicamente, pode-se chegar a um deslocamento ocorrido entre o escuro e o claro, entre a sombra e a luz, entre o falso e o verdadeiro). Desse modo, além do antagonismo verbal, como será discutido em seguida, há um antagonismo imagético referente às cores. Esse duplo antagonismo material coloca em circulação uma disputa de sentidos entre duas posições; a posição determinante é aquela associada ao final da propaganda: à cor clara.

Primeiramente, vale tecer um comentário referente ao pronome demonstrativo ISSO, empregado no início do primeiro texto e no final do segundo. É possível reparar que o efeito de sentido estabelecido a partir do dêitico depende da ordem da leitura do texto: caso o ISSO funcione cataforicamente, como no texto 01, a representação de Petrobras se mantém vinculada a uma FD neoliberal; se o ISSO funcionar anaforicamente, de acordo com a leitura possível a partir do texto 02, a empresa passa a ser representada a partir de uma representação oriunda da FD da soberania nacional. A partir da análise que aqui empreendemos, podemos, portanto, chegar à nomeação das duas FD que operam antagonicamente no eixo da formulação.





ASD01, como exposto anteriormente, é enunciada duas vezes na propaganda – no início do vídeo e ao final da releitura do texto. Essa SD tem como núcleo do predicado o verbo de ligação *ser*, cujo sujeito sintático é uma oração subjetiva reduzida de infinitivo – *ENTENDER ISSO* – e o predicativo desse sujeito é o adjetivo *PRECISO*. Desse modo, esse adjetivo está presente em três orações que compõem a propaganda (SD01 e SD04). Assim, consideramos necessário reparar no uso desse adjetivo. O sujeito do verbo de ligação – *ENTENDER ISSO* –, no primeiro caso, refere-se ao que será enunciado na primeira leitura do texto. Devido ao fato de *ISSO* ser um dêitico, no segundo ato da propaganda, é possível a sua mudança de referente; o *ISSO* passa, durante a releitura, a fazer referência ao que foi lido, não mais ao que será lido. Na SD04, o predicativo do sujeito sintático caracteriza o sintagma *VER AS COISAS DE UM OUTRO JEITO*. Em ambos os casos, o adjetivo busca atribuir uma necessidade urgente de entender, primeiro, os problemas que, segundo o texto, assolam a Petrobras; e, na segunda leitura, a indispensabilidade de *VER AS COISAS DE UM OUTRO JEITO*; esse jeito, narrado na releitura do texto, precisa, então, ao final da propaganda, ser entendido.

Essas duas formas de ver a Petrobras, oposição marcada também pelo emprego da conjunção adversativa *MAS* no início da SD04, nos permitem estabelecer uma separação entre duas FD. Vale, então, lembrar que a definição de formação discursiva concerne *àquilo que pode e deve ser dito*. Podemos pensar que a primeira FD está relacionada ao neoliberalismo, à instância privada, sendo que a segunda está relacionada à soberania nacional, representada pela própria empresa, por considerarmos que a segunda forma de narrar o texto reproduz saberes que correspondem a



posições políticas e ideológicas da companhia, em negação aos sentidos veiculados pela primeira leitura do texto.

A peça publicitária, por meio do adjetivo *PRECISO*, ao final da releitura do texto, busca estabilizar um imaginário sobre a empresa, discordante daquele veiculado no primeiro ato da propaganda. O emprego da conjunção adversativa *MAS*, no início da SDO4, corrobora para um efeito de distanciamento da Petrobras em relação ao que é enunciado sobre a empresa, antes, *em outro lugar* e sempre diferentemente. Esta busca por distanciamento e estabilização de imaginário é pautada nos mecanismos de funcionamento discursivo que compõem as Formações Imaginárias (FIm), definidas por Pêcheux ([1975] 2009, p. 166) como:

um elemento suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas com as outras.

As FIm funcionam a partir de relações de força, de relações de sentidos e do mecanismo de antecipação, conforme citado na seção teórica. Através das relações de força e do mecanismo de antecipação, a empresa sugestiona qual a posição de fala de seu interlocutor, antecipando, assim, os possíveis efeitos de sentido evocados por seu discurso. Mediante os sentidos veiculados pela primeira leitura do texto, é possível dizer que a companhia, antecipadamente, sugere que o seu interlocutor se identifica com os saberes veiculados pela FD relacionada ao neoliberalismo e qual seu imaginário sobre a Petrobras; ainda, sugere a pré-existência de um imaginário dominante sobre a empresa, de “uma



construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado. Trata-se, em suma, do efeito discurso ligado ao encaixe sintático” (HENRY apud PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 89), definido pelo termo pré-construído, conceito que será retomado em breve.

As diferentes leituras do texto colocam em evidência a noção de relações de sentido, uma vez que “não há discurso que não se relacione com outros” (ORLANDI, 2013, p. 39). A primeira leitura faz alusão a discursos anteriores sobre a Petrobras, os quais atravessam a escrita do texto; sua releitura demonstra que um discurso, além de assentar-se em discurso anteriores, aponta, também, para discursos futuros. Como destaca Nunes (2013), citando Paul Henry, esta é a ideia de pré-construído, “não há discurso que funcione sem fazer apelo a outros discursos”.

Nas SDO2 e SDO3, vemos, novamente, a utilização da conjunção adversativa *MAS – MAS A VERDADE É QUE –*; no entanto, devido à técnica *backforward*, a relação de oposição estabelecida com a oração que a antecede e a sucede não é a mesma. Em ambos os casos, a conjunção *QUE* introduz orações predicativas; no primeiro caso esta é: *QUE OS TEMPOS MUDAM, [QUE] AS EMPRESAS MUDAM*; e, no segundo caso: *QUE A PETROBRAS SEMPRE FOI MOTIVO DE ADMIRAÇÃO NO BRASIL*. Assim, na primeira leitura do texto, os sintagmas *OS TEMPOS MUDAM, AS EMPRESAS MUDAM* predicam o que seja *A VERDADE*. Na releitura, o sujeito sintático se mantém o mesmo, mas o seu predicativo não, ou seja, o que passa a ser verdade é que *A PETROBRAS SEMPRE FOI MOTIVO DE ADMIRAÇÃO NO BRASIL*.

Tal deslocamento sintático muda, também, a relação de adversidade introduzida pelo *MAS*, e, em função disso, os efeitos de sentido das orações também são alterados. Na primeira leitura, a afirmação *OS TEMPOS MUDAM,*



*AS EMPRESAS MUDAM* justifica que a Petrobras mude também; a introdução da conjunção adversativa estabelece uma relação de oposição/negação com o que é dito anteriormente e a oração introduzida pela conjunção passa a ter prioridade no sintagma. Na segunda leitura do texto, apesar de *os tempos mudarem, de as empresas mudarem*, a admiração pela Petrobras não muda. Isso demonstra que os discursos sobre a Petrobras, atravessados por diferentes FIm, inscrevem-se em diferentes FD.


Como ressalta Maldidier (2003), Pêcheux tinha como premissa o fato de a ideologia não ser como um sistema hermético, mas sim com *furos*. Pêcheux propôs discussões sobre como se define e como funciona a ideologia, estabelecendo o discurso como o lugar de acesso e observação da relação entre a materialidade específica da ideologia e a materialidade da língua. Um elo que vincula a teoria do discurso, AD, com a Linguística é a noção de pré-construído, a qual está diretamente articulada ao conceito de interdiscurso, pois “o pré-construído fornece a ancoragem lingüística tomada do interdiscurso” (MALDIDIER, 2003, p. 34).

Em *Les Vérités de La Palice*<sup>11</sup>, este conceito é apresentado por Pêcheux, citando Paul Henry. O conceito é proposto, como já mencionado, a fim de “designar o que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado” (PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 89). Isso significa que o interdiscurso se materializa na língua via pré-construído e, através da materialidade em análise, é possível reparar no efeito do encaixe sintático na produção de sentidos.

---

<sup>11</sup> A versão brasileira da obra foi intitulada *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*.





O pré-construído, como dito anteriormente, está ligado ao funcionamento determinativo da relativa. Assim, nas SDO4 e SDO5, vemos o interdiscursomaterializando-se na língua via pré-construído. A oração subordinada substantiva objetiva direta, introduzida pela conjunção integrante *QUE*, ou seja: *ELA É UMA EMPRESA QUE NÃO TEM MAIS VALOR*, tem materializada, nela, um pré-construído, via oração subordinada relativa determinativa.

Em AD, o funcionamento do sistema da língua tem autonomia relativa, pois está na dependência de processos discursivos (HENRY, 1992); por isso, nessa perspectiva teórica, a língua é entendida como dotada de opacidade. A partir do funcionamento das relativas determinativas, Paul Henry propôs o termo pré-construído (HENRY, 1990), funcionamento que demonstra a ascendência dos processos ideológicos-discursivos em relação ao sistema da língua, expondo o limite de sua autonomia. Através dessa operação de encaixe sintáticoespecífica, é possível reparar nos limites entre o que vem de outro lugar, o pré-construído, e o que está linearizado no discurso do sujeito. Segundo o autor (HENRY, 1992), o pré-construído é sempre uma construção anterior, externa ao discurso, independente dele, em oposição ao que é linearizado no fio do discurso.

Este traço, no próprio discurso, materializa discursos anteriores sobre a Petrobras, uma empresa estatal de economia mista, ou seja, de capital aberto, envolvida em esquemas de corrupção. Esses discursos já-ouvidos – já-lá – sobre a companhia instauram-se na língua sob o efeito de evidênciaproduzido pela ideologia, entendida, pelo viés da AD, como a relação, sempre imaginária, do sujeito com as suas condições materiais de existência (ORLANDI, 2013). Conforme aponta Maldidier (2003, p. 48): “o



efeito de pré-construído, ligado ao encaixe sintático, é o de uma distância entre “o que foi pensando antes, em outro lugar e independentemente, e o que está contido na afirmação global da frase”.


O discurso atual da Petrobras, manifestado na SD6, não é somente o que o texto permite ler; a empresa encontra, nesse efeito propriamente discursivo, o impensado no pensado. Esse processo discursivo estabelece, sob a língua, relações de distância entre o discurso atual e o discursivo – já-lá. O pré-construído é re-inscrito no discurso da empresa, materializando a irrupção de um domínio de pensamento sobre outro, bem como aquilo que a determina.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, buscamos dessuperficializar os possíveis sentidos presentes na propaganda *10 ações anticorrupção | rewind*. Atentamos a como as condições de produção amplas e imediatas determinam materialmente as possibilidades de dizeres na situação enunciativa do produto audiovisual em análise. Com vistas a isso, começamos o percurso analítico apresentando os princípios teóricos que embasaram nosso exercício analítico. Em seguida, recuperamos elementos das condições de produção do discurso em estudo.

Dito isso, primeiramente foi necessário operar uma seleção do *corpus* e elegemos, dos doze vídeos veiculados pela campanha *Confiança, o rewind*. Em seguida, realizamos um recorte no *corpus* discursivo, selecionando seis SD, sob as quais nos dedicamos a perceber quais saberes do interdiscurso são materializados no texto narrado na peça publicitária. Reparando o modo como as leituras do texto significam a Petrobras, notamos que, a partir das FD às quais se filiam, os textos produzem diferentes efeitos de sentido sobre





a empresa, diretamente atrelados aos efeitos da leitura de baixo para cima e à não-importância da hierarquia visual.

O texto, ao ser apresentado de cima para baixo, representa a FD discursiva dominante, a partir da qual vêm sendo colocados em circulação os efeitos de sentido em torno da Petrobras, associando-a à corrupção e, com isso, à necessidade de privatização da empresa. Por outro lado, com o efeito de retorno provocado pelo texto de baixo para cima, pretende-se estabelecer o efeito de sentido que remonta a governos anteriores, quando do alto investimento realizado no patrimônio público brasileiro, sendo valorizado frente à ameaça do capital estrangeiro.

O retorno materializado pelo efeito de leitura *de baixo para cima* (*rewind*) metaforiza um retorno a uma época do Estado de bem-estar social, desarticulado, mesmo que parcialmente, das entradas que, atualmente, são totalmente abertas ao funcionamento neoliberal do capitalismo, que busca a diminuição do Estado e, com isso, a privatização do setor público. Os elementos sintáticos a partir dos quais conseguimos resgatar o processo discursivo nos levam a atualizar uma afirmação feita por Pêcheux ([1981] 2010, p. 57): “a materialidade da sintaxe é realmente o objeto possível de um cálculo (...) mas simultaneamente ela escapa daí, na medida em que, o deslize, a falha e a ambiguidade são constitutivos da língua, e é aí que a questão do sentido surge no interior da sintaxe”. É do interior da sintaxe – da relativa determinativa – que emergem os efeitos de sentido vinculados ao funcionamento do pré-construído como inscrição do interdiscurso na língua. Assim, a presente reflexão mostrou que, para a compreensão do modo como a língua faz sentido, é inevitável que se faça referência à sua exterioridade.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, [1983] 1985.

BALDINI, L. J. S. Sujeito e subjetividade: psicanálise e análise de discurso. In: PETRI, V.; DIAS, C. (Orgs.). **Análise do discurso em perspectiva**: teoria, método e análise. Santa Maria: UFSM, 2013.

FERREIRA, M. C. L. Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. **Organon**, Porto Alegre, v.24, n.48, p.17-34, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28636/17316>. Acesso em: 02 fev. 2019.

HENRY, P. **A ferramenta imperfeita**: língua, sujeito e discurso. Tradução de Maria Fausta P. de Castro. Campinas: UNICAMP, 1992.

\_\_\_\_\_. Construções relativas e articulações discursivas. Tradução de João Wanderley

Geraldi e Celene Margarida Cruz. **Caderno de Estudos da Linguagem**, Campinas, v. 19, s. n, p. 43-64, jul./dez. 1990.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

NUNES, J. H. 'O discurso não funciona de modo isolado'. **Jornal da UNICAMP**, Campinas, 16 a 31 dez. 2013. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/587/o-discurso-nao-funciona-de-modo-isolado>. Acesso em: 27 jan. 2019.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 11. ed. Campinas: Pontes, 2013.



PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi *et al.* Campinas: UNICAMP, [1975] 2009.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito de uma análise automática do discurso: atualizações e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). 4. ed. Tradução de Bethania S. Marianiet *al.* **Por uma análise do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: UNICAMP, [1975] 2010. p. 159-249.

PETROBRAS. **10 ações anticorrupção**: rewind. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h-cYHXoNFdw>. Acesso em: 19 maio 2019.





# A INDÚSTRIA DA CARNE NO BRASIL: DISCURSOS PUBLICITÁRIOS DA SADIA E DA FRIBOI

## THE MEAT INDUSTRY IN BRAZIL: ADVERTISING DISCOURSES OF THE SADIA AND OF THE FRIBOI

Manoel Sebastião ALVES FILHO<sup>1</sup>

Carlos PIOVEZANI<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. E-mail: [manoel.filho2@hotmail.com](mailto:manoel.filho2@hotmail.com).

<sup>2</sup> Professor Associado do Departamento de Letras e do PPGL da UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. E-mail: [cpiovezani@hotmail.com](mailto:cpiovezani@hotmail.com).



## RESUMO

O artigo pretende analisar discursos publicitários do agronegócio nacional, a fim de melhor compreender o sucesso comercial desse setor da economia em uma sociedade crescentemente sensível à causa animal. Com base na Análise do discurso derivada de Michel Pêcheux e em contribuições de Michel Foucault, procuramos identificar o que se diz nas peças publicitárias de empresas que comercializam artigos de origem animal e o modo como esses enunciados são formulados. Mais precisamente, nosso propósito é o de examinar a produção de sentidos relacionados ao comércio dos produtos alimentícios das empresas e o apagamento de outros considerados disfóricos pelo ramo. O material de análise compreende uma publicidade da Sadia e outra da Friboi. Analisaremos o material mediante a formação de relações entre os enunciados de cada comercial; entre os dois comerciais; e entre eles e outros já-ditos do interdiscurso. Analisaremos também recursos linguísticos e imagéticos usados na constituição dos anúncios. As análises nos permitem observar a produção de sentidos voltados para os campos da culinária e da economia, assim como o silenciamento de outros que assinalam o caráter animal dos artigos comercializados.

## PALAVRAS-CHAVE

discurso do agronegócio brasileiro; discurso publicitário; Análise do Discurso; Sadia; Friboi.

## ABSTRACT

The article intends to analyze advertising discourses of national agribusiness, in order to better understand the commercial success of this economic



sector in a society increasingly sensitive to the animal cause. Based on the discourse analysis derived from Michel Pêcheux and contributions from Michel Foucault, we seek to identify what is said in the advertising pieces of companies that sell articles of animal origin and how these statements are formulated. More precisely, our purpose is to examine the production of meanings related to the trade of food products of the companies and the silencing of others considered dysphoric by the industry. The analysis material comprises an advertising of the Friboi and another of the Sadia. We will analyze the material through the establishment of relations between the statements of each commercial, between those of the two commercials and between them and others already said of the interdiscourse. We will also analyze linguistic and imagetic resources used in the construction of the ads. The analysis allow us to observe the production of senses linked to the fields of culinary and economy, as the silencing of others that mark the animal character of the marketed articles.

## **KEYWORDS**


Brazilian agribusiness discourse; Advertising Discourse; Discourse Analysis; Sadia; Friboi.

## **1. INTRODUÇÃO**

O fato de que o Brasil é um dos líderes mundiais no comércio de alimentos de origem animal é amplamente conhecido pela população do país e geralmente aclamado por setores midiáticos e empresariais. Essa posição de destaque econômico só foi possível através da ação de grandes







companhias do setor agropecuário e alimentício, tais como Seara, Perdigão, Sadia e Friboi. Elas fazem parte de conglomerados industriais ainda maiores, responsáveis por uma parcela significativa da produção de mercadorias alimentícias destinadas aos seres humanos do planeta inteiro. O êxito comercial dessas marcas, que operam mediante a morte sistemática de milhões de animais, resulta, dentre outros fatores, da materialização de diversas campanhas de publicidade. O artigo pretende analisar discursos do agronegócio nacional materializados em anúncios audiovisuais desse setor econômico e disseminados pela grande mídia em seus canais, a fim de melhor compreender uma relação paradoxal: o grande poder econômico desse ramo em uma sociedade crescentemente sensível à causa animal e à exploração destes seres pelo homem<sup>3</sup>. O discurso publicitário da indústria agro é um dos pontos nevrálgicos para a compreensão dessa questão paradoxal.

Com base na Análise do discurso derivada de Michel Pêcheux e em contribuições de Michel Foucault, procuraremos identificar o que é dito nos anúncios de indústrias alimentícias e como esses enunciados são formulados. Mais precisamente, nosso propósito é o de analisar a produção de determinados efeitos de sentido que auxiliam na comercialização dos produtos das marcas e o silenciamento de outros considerados disfóricos pelo setor e apagados do seu discurso. O material de análise compreende um anúncio da companhia de alimentos Sadia e outro da Friboi. O primeiro é ambientado em um mercado e protagonizado pelo açougueiro do estabelecimento, o Seu Juvenal, e uma cliente a procura do presunto da marca, uma senhora de nome Elvira. O segundo é ambientado em uma residência familiar e

---

<sup>3</sup> Para saber mais sobre a história da sensibilidade humana aos animais, ver: Alves Filho (2020), Thomas (2010) e Baratay (2017).




protagonizado por parentes consumindo artigos da Friboi. Analisaremos o material mediante um procedimento muito conhecido na Análise do discurso, a saber: a formação de relações entre os enunciados de cada audiovisual, entre os dos dois audiovisuais do material e entre eles e outros já ditos do interdiscurso. Analisaremos também recursos linguísticos e imagéticos usados na formulação dos textos do material. As análises nos permitem observar a produção de sentidos ligados aos campos gastronômico e econômico, concebendo os artigos comercializados pelas indústrias como mercadorias e alimentos. Permitem observar também o apagamento de outros sentidos que manifestam o caráter animal desses produtos e evidenciam elementos disfóricos para o setor agropecuário, como circunstâncias de abate dos seres vivos de que derivam os alimentos e os ambientes onde elas acontecem.

## **2. FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO**

Numerosos e dispersos textos e enunciados não são satisfatoriamente triados e inscritos em unidades, séries ou conjuntos que os reúnam com base no fato de que tratariam de um suposto objeto comum. Tampouco são pertinentes e produtivos os grupos formados a partir do que foi dito acerca desse ‘mesmo’ objeto em campos de saber previamente constituídos nos quais se lhe dispensou atenção ou ainda do que foi formulado pela diversidade dos indivíduos que o tematizou em seus enunciados. Ora, é o exame da ‘ordem do discurso’ que nos permite apreender as relações de identidade e diferença na variedade e dispersão do dizer em sociedade, uma vez que, por seu intermédio, constatamos as filiações e rupturas dos sujeitos em relação ao que já fora dito, sob a forma de retomadas, reformulações e apagamentos. Deparamo-nos então com as seguintes questões: o que é o discurso? Como





se pode proceder à sua análise? O conceito de discurso e os procedimentos operatórios para a execução de uma sua fértil análise encontram-se de modo privilegiado, a nosso ver, no interior do que se convencionou chamar de Análise do discurso de linha francesa. Com vistas a fornecer ao leitor algumas sumárias considerações a seu respeito, discorreremos abaixo sobre determinados aspectos desse campo.


Gestado no interior do Materialismo Histórico, a cujos princípios se ligaram saberes da Linguística e da Psicanálise, o conceito de discurso no pensamento de Pêcheux não corresponde ao caráter universal da língua para todos os falantes de uma comunidade linguística nem tampouco à condição individual da fala para cada um deles; caracteriza-se, antes, pela normatividade de uma prática, determinada pela luta de classes. Assim, entre a universalidade de uma língua e a singularidade individual da fala estaria localizado um “[...] nível intermediário, o nível da particularidade, que define ‘contratos’ linguísticos de tal ou tal região do sistema” (PÊCHEUX, 1990, p. 74, grifo do autor). Envolvendo relações de força e de sentido, uma vez que se inscreve nos conflitos e contradições ideológicas e, ao mesmo tempo, nas remissões a outros dizeres, o discurso é concebido na Análise do discurso proposta por ele e membros do seu grupo não como uma simples transmissão de informação, mas como “[...] efeito de sentidos [...]” entre interlocutores (PÊCHEUX, 1990, p. 82). Com efeito, as relações de força materializam-se nas relações entre os dizeres de uma sociedade, por meio das ideologias. O discurso é entendido como uma forma privilegiada de materialização das ideologias, tendo em vista que “[...] as formações ideológicas comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas, que determinam o



que pode e o que deve ser dito, a partir de uma dada posição numa dada conjuntura” (PÊCHEUX, 2011, p. 72-73). Dessa maneira, ao materializar as ideologias, que, por seu turno, já são materializações dos conflitos entre as classes, o discurso determina os dizeres e produz os sentidos.

A esses pressupostos teóricos, incorporamos o pensamento de M. Foucault a respeito da discursividade. Este último concebe o discurso como a diferença entre o que poderíamos dizer em um determinado momento e o que é efetivamente dito. O campo discursivo “[...] é a lei dessa diferença” (FOUCAULT, 2010, p. 14). Na produção do dizer há dispersão, mas há também a regularidade de práticas que regem o que pode ser dito. Ao postular a existência de uma ordem do discurso, ele supõe que “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9). Por essa razão, sabemos que “[...] não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9). O discurso é marcado pela raridade, pois é “[...] o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas” (FOUCAULT, 1997, p. 31). Ante a condição rara do discurso, cabe responder a questão de como se deu o seu surgimento. Em conjunção com essa diferença forjada e gerida pela história entre potência e rarefação ocorre outra, que consiste na separação, no que foi dito, entre os textos e enunciados que serão mais ou menos conservados e os esquecidos com maior facilidade. A reflexão sobre o controle do dizer e de suas diferentes durações está bem sintetizada na definição que o filósofo francês consagra à noção de arquivo, que consiste em um conjunto de preceitos que, em uma época e sociedade determinadas,





estabelecem os limites e as formas da dizibilidade, da conservação, da memória, da reativação e, finalmente, da apropriação (FOUCAULT, 2010). Em outro texto, Foucault volta a tratar do conceito de arquivo, o redefinindo como “[...] a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2008, p. 149).

Os dois teóricos elencados nesta sumária exposição, cada um a seu modo, ensinam-nos que diante de dizeres frequentemente muito semelhantes entre si é preciso identificar a posição da qual cada um deles provém. Mediante uma análise discursiva que identifica as posições a partir das quais certos enunciados são produzidos, é possível demonstrar que eles constroem efeitos de sentido distintos, quando não, opostos. Em consonância com as posições, outro aspecto relevante a ser observado no discurso refere-se às suas maiores ou menores conservações e durações. Ao encontro do descompasso entre a generosa potência da lógica e da língua e os atos rarefeitos do discurso, existe a separação, em tudo o que foi dito, entre os textos e enunciados que serão mais ou menos conservados e aqueles que serão mais rapidamente esquecidos.

### **3. MATERIAL E MÉTODOS**

O material de análise compreende um anúncio da Sadia e outro da Friboi. O primeiro é ambientado em um mercado e tem como protagonistas o açougueiro do estabelecimento, o Seu Juvenal, e uma cliente a procura do presunto fabricada pela marca, uma senhora de nome Elvira. O segundo é ambientado em uma residência familiar e protagonizado por parentes consumindo artigos da Friboi. Uma vez constituído o material, passaremos efetivamente à sua análise, valendo-nos de um procedimento já bastante conhecido no interior da Análise do Discurso, a saber: a formação de relações




entre os enunciados dos audiovisuais sob análise, entre os audiovisuais do próprio material e entre eles e outros já ditos do interdiscurso<sup>4</sup>. Essas relações são feitas mediante a identificação e a montagem de cadeias parafrásticas, que se situam no interior das formações discursivas e que nos permitem depreendê-las. Serão ainda observadas as relações entre as distintas formações discursivas identificadas, que, por seu turno, estão articuladas a diferentes condições de produção do discurso e às posições de seus enunciadores. Pelo fato de as FDs serem instâncias que determinam o que se diz e os modos de dizer, caracterizando-se como matrizes da produção do sentido, assim procedendo, será possível detectar na dispersão das publicidades do setor agropecuário as regularidades discursivas em que se materializam as relações de força e de sentido de nossa sociedade. Em suma, a polissemia constitutiva da linguagem é passível de ser interpretada a partir da detecção das paráfrases construídas pelo discurso em suas diversas condições de produção; trata-se, pois, de tomar os textos como unidades que possibilitam ao analista ter acesso ao discurso, percorrendo “[...]a via pela qual a ordem do discurso se materializa na estruturação do texto” (ORLANDI, 1998, p. 60).

No intuito de atingir nossos objetivos, buscaremos ainda, sempre em uma perspectiva discursiva e em consonância com a metodologia das cadeias parafrásticas, analisar os recursos linguísticos e imagéticos utilizados na formulação dos textos do nosso material, como as preferências lexicais e os encadeamentos sintáticos, as modalidades enunciativas e as formas remissivas que constituem o referente textual. O encontro entre a retomada de já-ditos do interdiscurso e a aplicação desses referidos recursos na formulação

---

<sup>4</sup> Textos introdutórios sobre AD em Orlandi (2012), Possenti (2011), Gregolin (2014), Piovezani (2009, 2020), além de Pêcheux (1990, 1997a, 1997b, 2011).



discursiva dos enunciados dos textos avaliados incide na produção de determinados efeitos de sentido e na construção das imagens e das relações entre interlocutores.

## **4. ANÁLISES**

### **4.1. NEM A PAU, JUVENAL!**

A peça publicitária da grande companhia de alimentos Sadia foi produzida durante os primeiros anos do novo milênio e se tornou célebre na sociedade de consumo do nosso país. Ela se passa dentro de um pequeno estabelecimento comercial e é protagonizada por uma cliente idosa e por um açougueiro. No mercado, encontramos o característico balcão dos congelados, uma mesa e outros móveis com presuntos, salames, pães, sucos e outros objetos rotulados como duas hiperonímias tão recorrentes em nossa pesquisa: todos são mercadorias e alimentos, generalizações que atenuam suas procedências, seus conteúdos e os modos de suas produções. Reforçando esses efeitos, é possível observar a existência de clientes realizando as suas escolhas alimentícias, assim como outro comendo um lanche no próprio recinto, sentado em uma região com mesas em cujas superfícies vemos portaguardanapos, porta-canudos e potes de ketchup e de maionese, utensílios muito representativos de lanchonetes. O cenário mercantil, assim como restaurantes e salas de jantar, estes últimos também recorrentes em publicidades do setor alimentício, materializam sentidos culinários e econômicos, essenciais para que a indústria de alimentos comercialize os seus produtos. Entretanto, ao materializar determinados sentidos, ela atenua e apaga outros, considerados indesejáveis, que evidenciam os animais implicados na cadeia de produção



agropecuária, revelando suas condições de seres singulares, dotados de unidade cognitiva, de emoção, de sensibilidade, além de locais como os matadouros e situações como o abate, informações disfóricas no interior de uma sociedade cada vez mais sensível à causa animal.

A publicidade se inicia com uma das personagens que mencionamos acima: a cliente idosa. Ela tem a pele e os cabelos alvos, usa um vestido de bolinhas com as cores azul-escuro e branco, um cardigan azul claro, além de transportar consigo uma bolsa e utilizar óculos de grau: a Sadia fabrica a imagem, dialogando com outros comerciais do setor alimentício e com o imaginário popular, de uma dona de casa experiente, que organiza constantemente refeições de família aos domingos e em ocasiões especiais, como feriados, datas comemorativas, dentre outras. Com isso, a companhia realça efeitos de sentido culinários, e relaciona o consumo dos seus alimentos com a manutenção das relações sociais nucleares, de sentimentos como amor e afeto. Ela se aproxima do móvel destinado ao acondicionamento dos alimentos congelados e profere, antes de realizar realmente o seu pedido, um ato de fala cortês ao seu interlocutor, o açougueiro do mercado, que se encontra em pé do lado oposto da mobília: deseja-lhe um bom dia e o chama de Seu Juvenal. O empregado está vestido a rigor, com a típica farda branca dos açougueiros, cor que expressa higiene, paz e que se distancia completamente do vermelho, cor do sangue dos animais abatidos. Ele, por seu lado, corresponde à gentileza e a chama de Dona Elvira. O emprego das expressões ‘seu’ e ‘dona’ produzem um efeito de respeito de um pelo outro. A materialização dos nomes próprios assinala que eles se conhecem, certamente pelo hábito contínuo que a senhora tem de ir ao mercadinho comprar mercadorias alimentícias para comer, reforçando e incitando os





telespectadores a praticarem exatamente o mesmo exercício constante, regular, quotidiano, diário.

Após cumprimentar o funcionário do estabelecimento comercial, a senhora realiza seu pedido: a cliente diz ao açougueiro, com fala distensa, “eu queria trezentos gramas de presunto Sadia” (SADIA, 2008). A conjugação do verbo ‘querer’ na primeira pessoa do pretérito imperfeito do indicativo marca um pedido polido, educado, sem pretensão de soar como uma ordem a ser desempenhada. O uso da locução reforça esse efeito de educação, de polidez por parte da carismática cliente. A quantificação do presunto, por seu lado, produz um efeito comercial, financeiro, característico de locais como supermercados e padarias, onde são comercializados produtos, mercadorias: a materialização desse efeito, como vimos, atenua e apaga outros relacionados com os animais individuais que originaram os alimentos e a cadeia produtiva do setor agropecuário, incluindo lugares como criadouros e abatedouros, e situações como o abate. Finalmente, a materialização da marca atrelada ao presunto reforça esse efeito mercantil, ao mesmo tempo em que realça o capital simbólico da marca, incitando a sociedade de consumo a comprar apenas os seus produtos, a reconhecê-los como os melhores existentes no mercado, como os de maior qualidade, como os de sabor superior, como as escolhas óbvias de uma feira de qualquer consumidor.


Além de pedir determinada quantidade de presunto, ela ainda diz ao açougueiro como quer o produto: cortado bem fininho. A menção ao modo como o alimento deve ser cortado dialoga com outro momento da própria publicidade e de outras da empresa em que o presunto é colocado no cortador e fatiado, ação cuidadosamente registrada pela câmera do estúdio de marketing com o intuito de estimular o paladar humano e, conseqüentemente,



a aquisição da mercadoria. A modulação vocal da consumidora também influencia na construção de efeitos de exigência e satisfação com o corte. O funcionário do estabelecimento, por seu lado, com uma modulação expressando prontidão em atender ao pedido, profere uma expressão de que o corte será feito imediatamente, se dirige ao cortador, mas hesita e volta para dizer outra coisa à senhora. A partir de agora, observaremos se materializar o sentido que a marca de alimentos intende imprimir nos seus espectadores. O homem, procurando ser discreto com gestos e com o volume baixo da voz, sonda sua interlocutora a respeito da possibilidade de comprar outro produto: a palavra ‘outro’ refere-se ao presunto da concorrência, ao de outras empresas alimentícias, produto que a Sadia quer desqualificar, representar como inferior ao seu próprio alimento, este último autêntico, superior, mais saboroso, mais saudável, melhor em todos os aspectos, a única preferência acertada.

Diante da proposta do homem, a mulher franze o semblante e pergunta novamente o seu nome: o ato de fala materializa, efetivamente, uma reação ao que ela considerou ser uma afronta, um disparate, um desatino. Em outras palavras, a cliente quer questionar a proposta descabida do seu interlocutor, repreender a sua audácia e a tentativa de manipulá-la com um produto que ela sabe que é inferior ao da Sadia, que não vale a pena ser adquirido e deglutido pelo seu organismo. Ao ouvir o açougueiro lembrá-la do seu nome, a consumidora pega em sua bochecha e balança a sua cabeça negativamente, enquanto pronuncia, desta vez com uma modulação vocal descontraída, uma expressão nacional que tornou a publicidade célebre na sociedade: “Nem a pau, Juvenal” (SADIA, 2008). O toque da mulher no rosto do açougueiro produz um efeito bem-humorado de reprimenda, como uma





avó que admoesta o neto por dizer um equívoco. O movimento negativo que ela produz na cabeça do seu interlocutor, por seu lado, se relaciona com o enunciado proferido instantes depois e reforça o efeito de sentido de discordância, de desaprovação, de que ela não realizará o que ele está sugerindo e de que ele não devia sequer tê-lo proposto. Enfim, a expressão ‘nem a pau’ é um coloquialismo do Brasil, cujo aparecimento alguns relacionam a circunstâncias ligadas à tortura, que materializa um efeito acentuado de desacordo. Parfraseando, podemos construir sintagmas como ‘sob nenhuma hipótese’, ‘nem sob tortura’, ‘de jeito nenhum’, ‘de maneira nenhuma’, ‘nunca’ e diversas outras combinações possíveis.

Após a simulação de uma compra cotidiana de presunto, protagonizada pela cliente e pelo açougueiro, a campanha publicitária agora mostra a famigerada cena do alimento sendo cortado no cortador de frios, além de exibir as fatias caindo sob um plástico que as envolverão para serem comercializadas: a imagem, conforme mencionamos anteriormente, realça efeitos culinários, estimulando o paladar dos consumidores e a consequente aquisição da mercadoria alimentícia. Respalda na autoconstruída representação da dona de casa experiente, que sabe comprar carnes e seus derivados, o narrador profere um enunciado para reforçar os sentidos já produzidos. Ele enuncia aos telespectadores que “quem entende sabe, o presunto tem que ser Sadia: gostoso, suculento, feito só com pedaços inteiros de carnes nobres. Presunto, somente o melhor” (SADIA, 2008). O enunciado se liga à cena anterior, em que Dona Elvira, munida de uma vasta experiência na aquisição de alimentos, não se deixa enganar pela proposta do Seu Juvenal: ela permanece intransigente em sua escolha, pois sabe que a companhia de sua preferência é a melhor presuntaria. Através dessa circunstância publicitada, a corporação pretende



convencer a sociedade de consumo de que o seu produto é o melhor, pois um sujeito entendido no assunto, como a senhora, reconhece a sua qualidade e não titubeia na decisão de comprá-lo. Depois de corroborar o ato da cliente em persistir com a compra da mercadoria da marca, ratificação presente no início do enunciado, ‘quem entende sabe, o presunto tem que ser Sadia’, o narrador elenca algumas qualidades do produto que o tornam tão especial e recomendado, relacionadas novamente com a sensação do paladar, assim como com a classe superior da matéria-prima empregada.

Os dois primeiros qualificativos do enunciado remetem ao campo da alimentação, da gastronomia, da culinária. A palavra ‘gostoso’ materializa um efeito de sentido, dentre outros possíveis, de que o presunto contém propriedades que impressionam o paladar, que exercem uma impressão agradável, aprazível, deleitável sobre os órgãos responsáveis pelo gosto no organismo dos humanos. A palavra ‘suculento’, por sua vez, remete não apenas ao efeito materializado pela expressão anterior, como também está associada à abundância, à fartura, à nutrição, à saciedade etc. A menção à nobreza das carnes, expressão ambígua que remete mais à alimentação, a refeições do que ao animal implicado na cadeia de produção da indústria de alimentos e do setor agropecuário, acrescenta qualidade à mercadoria comercializada pela Sadia: utilizada inicialmente para se referir à aristocracia, o vocábulo ‘nobreza’ está ligado à superioridade, à proeminência, à distinção. Depois de ter associado a expertise na compra de alimentos com a preferência pela empresa, o presunto à marca que o produziu e à qualidades eufóricas, o narrador conclui o enunciado relacionando o alimento com uma restrição e com outra qualidade: quando o assunto é presunto, somente se deve escolher o melhor, e o melhor é, de



acordo com tudo o que nos foi apresentado anteriormente pela campanha publicitária, o presunto comercializado pela indústria.


Após a cena que mostra a peça de presunto da marca sendo cortada em um cortador de congelados, o anúncio materializa ainda uma outra, em que podemos visualizar, em primeiro plano, três diferentes formatos do alimento propagandeado sobre uma mesa, e, desfocado em segundo plano, o interior do estabelecimento comercial onde a Dona Elvira protagonizou uma compra com o Seu Juvenal, ambiente agora tomado de pães, estes últimos combinações para o preparo de refeições apresentadas. Na superfície da mesa, vemos um presunto embalado, um presunto despido do invólucro protetor e também fatias de presunto dispostas em cima de um prato. O presunto embalado tem, do seu lado esquerdo, o slogan da Sadia, com um 's' bastante aumentado, produzindo evidência. Do lado oposto, lemos qual alimento é resguardado pela embalagem: é um Presunto Cozido. Finalmente, o invólucro ainda carrega, na parte inferior, a imagem do presunto fatiado, tal qual observamos na publicidade, como estratégia adicional de marketing da mercadoria, pois estimula, como observamos em outras ocasiões, o paladar dos clientes que a veem nos mercados. O presunto desembalado, por sua vez, tem o selo da Sadia gravado em sua superfície, realçando um efeito de distinção, além de conter uma coloração avermelhada intensa e homogênea, característica relacionada com a qualidade e a conservação da peça. O presunto cortado está pronto para ser consumido, apresentado em fatias que irão rechear massas e outros alimentos. Ao mostrar três etapas do processo de comercialização e consumo do presunto, a marca novamente joga com efeitos de sentido eufóricos relacionados com a alimentação, com a gastronomia, com a culinária, campos a que esse tipo de produto se destina.



O mesmo efeito é reforçado com a materialização dos pães ao fundo, massas às quais os presuntos servem de recheio.

Para produzir efeitos de sentido de descontração, de comicidade, de simpatia a respeito da companhia, dentre outros, ela materializa, sob a forma de um desenho em 2d, o franguinho Lek Trek. O mascote da Sadia coloca a cabeça no vídeo, como um elemento inesperado, mas agradável, depois se move prazerosa e sorridentemente até o meio da publicidade e levanta uma placa em que lemos: ‘só o melhor’. A produção da animação e dos efeitos mencionados que a acompanham auxilia na comercialização das mercadorias da marca porque afeiçoam os espectadores. Todavia, apesar de retratar uma espécie de animal, o mascote está distante dos seus indivíduos reais, implicados no processo de produção da indústria alimentícia e do setor agropecuário. Isso se dá devido à reprodução constante de sentidos que relacionam as carnes e seus derivados com os domínios gastronômico e econômico, assim como à atenuação e ao apagamento de outros ligados ao animal singular que dá origem aos produtos alimentícios, ser dotado de consciência, sensibilidade, emoção, condenado a um regime de engorda intensivo e à morte no interior dos abatedouros. Essas estratégias discursivas nos anúncios da indústria da carne produzem um esquecimento, desestimulam a reflexão a respeito da produção dos artigos de origem animal e enfraquecem alguma possibilidade de culpa por parte dos clientes ao ocultar ambientes como o matadouro e situações como o abate, ao idealizar os animais em criadouros idílicos ou a representá-los sob a forma de animações, de desenhos em que eles esbanjam felicidade, contentamento e parecem ser muito bem tratados pela companhia que os utiliza como matéria dos seus produtos. Finalmente, para concluir o anúncio, Dona Elvira, de saída do estabelecimento comercial, aponta o





dedo para Seu Juvenal e, com bom humor, pronuncia: “só Sadia” (SADIA, 2008). O açougueiro, então, olha para a câmera e sorri, como se admitisse a superioridade da marca.

Produzida originalmente em dois mil e seis, a campanha publicitária fez tanto sucesso na sociedade de consumo nacional que ganhou uma nova versão oito anos depois, em dois mil e quatorze. A existência dessas duas versões nos permite comparar semelhanças e diferenças no discurso de comercialização de produtos alimentícios da marca em um lapso de quase uma década, motivo pelo qual analisaremos sucintamente algumas das características da segundaversão. Desta vez o anúncio se passa na seção de frios de um estabelecimento maior que o primeiro. No interior do recinto, encontramos uma gôndola cujas prateleiras estão preenchidas com carnes de diversos tipos, uma geladeira repleta de embalagens com produtos alimentícios da Sadia, um freezer enorme com mais mercadorias a mostra, uma estrutura de madeira com salames presos ao teto e com um balcão refrigerado contendo presuntos, além de, disposto ao fundo, um móvel abrigando mais frios: embora a materialização de alimentos seja comum às duas publicidades, sua abundância na segunda nos revela a intensificação imagética de efeitos de sentido culinários como estratégia discursiva da empresa para comercializar de forma mais eficaz os seus artigos, maximizando o paladar dos telespectadores e membros da sociedade de consumo do nosso país. As carnes estão cortadas, limpas, embaladas, etiquetadas, rotuladas nutricionalmente, precificadas, dispostas em gôndolas no interior de supermercados e demais estabelecimentos comerciais, dentre outras características que realçam efeitos gastronômicos e econômicos enquanto mitigam e apagam outros relacionados aos




animais e ao processo de produção do setor agropecuário: elas foram desindividualizadas, objetificadas, sobrepostas de sentidos alimentícios e comerciais, estratégia que embarrila os consumidores de pensarem a respeito do seu caráter animal, a respeito dos procedimentos industriais responsáveis pela sua produção e outros fatores disfóricos.

Esta publicidade manteve os protagonistas do anúncio anterior, a exigente Dona Elvira e o equivocado Seu Juvenal. Ela começa com a senhora conduzindo um carrinho de compras previamente preenchido com alguns alimentos e avaliando as carnes do imenso freezer do estabelecimento: a presença de outros objetos no carrinho auxilia na construção de um efeito hiperonímico de generalização, de que todos os itens do supermercado se tratam de produtos comerciais, indistinção que apazigua a diversidade de origens, materiais e procedimentos de produção. O açougueiro, que está próximo a ela arrumando uma gôndola, se vira, a reconhece e a cumprimenta alegremente. Ela, por sua vez, franze o rosto e o cumprimenta, o chamando de Lourival: a expressão facial produz um efeito de desconfiança, uma vez que a consumidora sofreu uma tentativa de dissuasão a respeito de qual mercadoria alimentícia levar na ocasião anterior, enquanto o erro do nome do funcionário produz um efeito de irrelevância, de que ele não é uma pessoa memorável pois pronuncia sugestões equivocadas que sequer merecem ser recordadas. Juvenal a corrige, lhe dizendo o seu verdadeiro nome, ao que ela não dá muita importância. Quando a câmera focaliza no homem, podemos ver, numa parede ao fundo, uma seção de frutas, imagem que reforça o efeito de hiperonímia que mencionamos, efeito de que os objetos do mercado são alimentos: a materialização das frutas, alimentos retirados da terra sem as características disfóricas que encontramos na agropecuária, dividindo







o mesmo espaço com alimentos animalizados, generaliza suas diferenças, enquanto amaina e apaga as disforias presentes na confecção destes últimos.


Em seguida, Dona Elvira, desinteressada em manter o diálogo com o funcionário, mais uma vez se equivoca ao chamá-lo de Nicolau e pergunta, olhando de forma interessada para o freezer, se o mercado tem frango Sadia: a única semelhança auditiva dos nomes enunciados provém dos dois últimos fonemas, e a materialização deste último novamente produz o efeito de desinteresse por parte da consumidora, que quer mesmo é adquirir os produtos alimentícios da companhia propagandeada. Diante da pergunta da senhora, o açougueiro novamente insiste em dissuadi-la, lhe dizendo que vai pegar para ela outro frango, que já sabemos se referir ao de outras indústrias do ramo: ele o faz com uma modulação vocal que mistura precaução e persuasão na oferta, assim como um desejo de que a consumidora realmente experimente algo distinto da sua marca preferida. Com um sorriso no rosto expressando certa inconveniência e clareza de que não será enganada, a consumidora inicia a repetição do bordão que ouvimos na campanha publicitária precedente, perguntando ao açougueiro inoportuno qual é mesmo o seu nome. Ao ouvi-lo novamente, ela pega em sua bochecha, balança a sua cabeça negativamente e diz: “Nem a pau, Juvenal” (SADIA, 2014). O gesto e o enunciado produzem um efeito de que não se deve substituir, de modo algum, um produto da Sadia por outro qualquer, pois o primeiro é superior, mais saboroso, de melhor qualidade, enquanto os das demais empresas do ramo são inferiores, menos saborosos, de pior qualidade, estratégia que procura persuadir os clientes a comprar da marca. Finalmente, o açougueiro olha para a tela com uma expressão desconcertada pela negação da mulher.



Depois de simular novamente a compra cotidiana de um produto alimentício, desta vez um frango no lugar de um presunto, mas envolvendo os célebres protagonistas da divulgação anterior, o comercial materializa estratégias audiovisuais semelhantes às que encontramos no primeiro: a voz de um narrador produzindo enunciados eufóricos a respeito das mercadorias da empresa e imagens destes objetos preparados como refeições consideradas muito saborosas pela sociedade de consumo nacional. A primeira cena mostra, em primeiro plano, um frango inteiro assado e temperado em uma refratária de porcelana, rodeado por batatas cozinhadas e igualmente condimentadas, enquanto, ao fundo, se encontram itens de cozinha, uma jarra com suco e uma bandeja com hortaliças. Não obstante seja possível distinguir determinadas partes do animal que gerou a peça, como coxas, asas e peitoral, não há cabeça, face, penas e outras características que expressem seu antigo caráter singular, de ser vivo dotado de uma unidade cognitiva, de sensibilidade e emoção. Além disso, o ambiente culinário, o estado assado do corpo da criatura, a presença de objetos ligados à alimentação e a de outros alimentos, como leguminosas e verduras, produzem efeitos intensamente gastronômicos, mitigando e apagando outros sentidos que evidenciam a condição dos animais, lugares como abatedouros e situações como a engorda e a morte desses seres.

A segunda imagem mostra de perto uma panela em cujo interior encontramos pedaços de frango e de outros alimentos, como milho, castanha, tomate, batata-inglesa e cebolinha, em processo de fritura, circunstância novamente ligada à gastronomia e que instiga o paladar dos espectadores. A materialização da carne animal em cubinhos e acompanhada de alimentos de ordem vegetal mitiga e neutraliza a manifestação de sentidos relacionados à criatura singular que a gerou, assim como o espaço culinário enfraquece





e oculta a associação a outros lugares e situações, como o abatedouro e o abate: a secção do alimento animalizado já não remete ao animal integral que o originou, assim como a presença de leguminosas, oleaginosas e outros alimentos a base de plantas apazigua as especificidades e o carácter distinto dos procedimentos de produção agropecuários, todos eles compreendidos no rol inofensivo e delicioso do campo gastronômico. A terceira imagem mostra, por sua vez, uma refratária preenchida com coxas de frango assadas e condimentadas, além de estar rodeada por outros elementos relacionados com a culinária, como tigelas contendo saladas e legumes, jarras para servir bebidas, dentre alguns outros. Por fim, a quarta imagem focaliza em um pedaço de frango grelhado, servido com legumes e verduras: as diferentes refeições exploram as possibilidades de deglutição do alimento animalizado, enquanto reforçam os efeitos ambicionados, mitigando e silenciando outros sentidos considerados negativos. Apesar de análoga, a intensidade de efeitos ligados à alimentação desta campanha publicitária é muito maior que a da sua contraparte produzida e difundida pela mídia há uma década.

Enquanto as quatro imagens mencionadas são transmitidas, a campanha publicitária da corporação de alimentos materializa alguns enunciados escritos na tela e outro pronunciado pelo narrador. Primeiro, ouvimos a voz deste último dizendo que o frango Sadia é garantido pelo programa Garantia Total Sadia, que segue todas as normas de qualidade, da granja até o supermercado. Depois surgem, agora produzidos na modalidade escrita, os enunciados ‘sem conservantes’, ‘inspecionados um a um’ e ‘sem hormônios’, se relacionando com o anterior e com as imagens de cunho culinário. De modo semelhante ao enunciado da primeira empresa que pesquisamos, ‘dos campos até sua mesa, conheça nossas estratégias para entregar só as




melhores carnes para você’, aqui também encontramos ambiguidades que produzem efeitos de sentido relacionados ao animal individual implicado na cadeia produtiva agropecuária, mas que são enfraquecidos e apagados em benefício de outros de ordem culinária e econômica que estimulam o comércio da companhia. A polissemia da palavra ‘frango’, bem como a expressa pela palavra ‘carne’, pode remeter tanto à ave quanto ao alimento proveniente do seu próprio corpo: ainda que o primeiro sentido seja possível e esteja presente, a materialização do nome seguido da menção à marca de produtos alimentícios e em concomitância ao aparecimento de várias imagens de refeições o enfraquece para dar lugar aos incessantes sentidos gastronômico e comercial, positivos para a empresa.

Em relação ao processo de produção industrial dos seus produtos alimentícios, a marca se refere apenas à sua qualidade, estratégia utilizada também por outras companhias em suas publicidades: o frango é garantido, assegurado, digno de confiança mediante o funcionamento de um programa de garantia total, completa, absoluta, em concordância com todas as normas de qualidade, com todas as diretrizes legais vigentes, referência que produz efeitos eufóricos na sociedade de consumo a respeito da excelência da cadeia produtiva da indústria, sobretudo porque os consumidores temem a ingestão de patógenos nocivos, decorrentes de carnes produzidas em ambientes insalubres e inaptas para consumo. A industrialização tardia<sup>5</sup> do nosso país, em especial dos frigoríficos, tem a ver com essa insegurança de parte dos brasileiros, que ainda têm a memória disfórica de mercados a céu aberto, com carnes envoltas por moscas e outras características antagônicas

---

<sup>5</sup> Para saber mais sobre o discurso de salubridade da indústria agro e sua relação com a memória disfórica anti-higiênica da venda de carnes, ver: Alves Filho (2020).



à salubridade e higiene. O discurso da Sadia responde justamente a esse anseio, produzindo sentidos ligados à qualidade de sua produção, embora não especifique os procedimentos implicados no dia a dia das suas instalações industriais, como o abate de animais.


A Sadia ainda materializa uma estratégia discursiva semelhante a de outras empresas de mercadorias alimentícias que analisamos, cujos efeitos apagam etapas essenciais da cadeia produtiva do setor agropecuário e estimulam associações de outra ordem, especificamente as de cunho culinário e comercial. Enquanto estudávamos o discurso da Friboi, nos deparamos com a existência do enunciado ‘do campo até a mesa’, e agora encontramos outro que diz ‘da granja até o supermercado’: ambas as marcas, diante da inevitabilidade de enunciar a respeito do processo de produção industrial, se referem apenas aos criadouros onde seus animais são obrigados a viver, recintos idealizados mediante a materialização do seu próprio discurso, em especial os publicitários, e ao destino final dos seus produtos, os estabelecimentos comerciais e as mesas dos seus consumidores. Ambientes e situações como o abatedouro e o abate estão apenas implícitos mediante o emprego da preposição ‘até’, expressão espaciotemporal vaga e incapaz de manifestar, propositalmente, a realidade das instalações industriais e a reação de milhões de seres em seu interior. A referência ao criadouro atualiza uma memória discursiva positiva entre os consumidores, se relacionando com as imagens produzidas pelo agronegócio de animais vivendo euforicamente. Por outro lado, a não explicitação dos demais processos de produção industrial produz um esquecimento e desestimula a reflexão a respeito da morte e dilaceramento dos animais industriais.



‘Granja’, assim como ‘campo’, é uma palavra que remete ao ambiente idealizado da fazenda de criação de animais, representada cotidianamente em campanhas de marketing das próprias empresas alimentícias como uma propriedade familiar onde os animais, em particular as galinhas, ciscam livremente na terra, sem coação ou violência, com um aspecto saudável e exercendo seus hábitos naturais. Não há alusão às aves nos matadouros, às suas reações diante da eletronarcese, procedimento de insensibilização dessas criaturas através da utilização de energia elétrica, ou diante do contato com instrumentos perfurantes e cortantes utilizados pela indústria. Mesmo os criadouros, não obstante sejam concebidos euforicamente por boa parte da população, são descritos e ponderados por sujeitos inscritos em formações ideológicas e discursivas simpáticas à causa animal como espaços reclusos, superlotados e imundos, assim como as aves que os habitam são avaliadas como infelizes, estressadas, ansiosas, depressivas e outros tantos predicados negativos para o setor agropecuário e para as empresas alimentícias em geral. O próximo ambiente explicitado, uma vez que a preposição ‘até’ esconde outras partes do processo industrial, é o supermercado, estabelecimento comercial destinado à venda de produtos: a menção ao espaço onde as aves vivem, referência que poderia suscitar sentidos relacionados ao animal singular, dotado de consciência, sensibilidade e emoção, é obliterada pela menção ao supermercado e a materialização de sentidos comerciais e gastronômicos, que concebem o frango como mercadoria.

Agora que analisamos o discurso oral do narrador, em consonância com as imagens da campanha publicitária, restaram somente os três enunciados materializados sob a modalidade escrita. A polissemia das palavras ‘conservantes’ e ‘hormônios’, ainda que façam referência ao conteúdo do





corpo animal, se relacionam bem com os sentidos mercantis e gastronômicos concebidos pela companhia nacional: são mercadorias alimentícias que não possuem aditivos químicos, não os animais singulares dotados de consciência, sensibilidade, emoção, obrigados a viver em reclusão, no interior de espaços apertados e imundos, em um regime intensivo de engorda, para depois serem levados aos abatedouros e mortos por utensílios perfurantes e cortantes. Enquanto a menção aos seres vivos, a certos ambientes e situações do processo de produção industrial não aparecem ou aparecem timidamente no anúncio, sempre dissimuladas por recursos linguísticos e imagéticos ambíguos, os sentidos culinário e econômico surgem a todo o momento, estimulando a sociedade de consumo a adquirir os artigos distribuídos pela empresa. A alusão ao ato de inspecionar e a especificidade numérica, por sua vez, remetem com mais intensidade aos animais, mas a eles no ambiente da granja, que o setor agropecuário consegue retratar de maneira positiva. Porém, ainda que a ambivalência do terceiro enunciado produza efeitos mais fortes a respeito desses seres singulares, a constância e a intensidade dos sentidos econômico e culinário, preferidos pela indústria de alimentos, os mitiga e os silencia eficazmente: nós encontramos, conforme analisamos, a presença destes últimos no interior do ambiente mercantil onde Dona Elvira conversa com o Seu Juvenal, nas imagens das refeições sugestivas em cozinhas e na materialização dos diferentes enunciados, disseminados por toda a publicidade. Eles são onipresentes.

Enfim, o anúncio acaba, guardando semelhanças e diferenças com o anterior, com uma imagem em que podemos ver três embalagens da marca, desta vez sobre um fundo amarelado em vez do estabelecimento comercial, além do Lek Trek, desta vez desenhado com tecnologia 3d, e não mais 2d.



As embalagens acondicionam um frango congelado, coxas, além de um filé de peito: outra vez vemos o nome da marca com o 's' em evidência no lado esquerdo, o nome do produto no lado direito e uma imagem ilustrativa embaixo, com exceção da primeira, em que não há nada. Essas características, como o nome da companhia e as imagens de refeições impressas nos recipientes, realçam os efeitos de sentido culinário e econômico presentes em outras partes da campanha publicitária. Encontramos também o enunciado Programa Garantia Total Sadia, agora sob a forma de selo: este formato dialoga com aqueles materializados pelos órgãos de controle nos produtos para indicar que eles foram averiguados e autorizados para o consumo humano, realçando o efeito de que as mercadorias da marca passam por um rigoroso controle de qualidade. Trek, por sua vez, está vestido com um uniforme branco de frigorífico e utiliza apetrechos semelhantes aos que encontramos em fábricas do setor, como capacete e botas. Ele segura uma prancheta em uma das mãos, e uma caneta na outra: o mascote simula um servidor da empresa verificando a produção, materializando efeitos ligados à sanidade dos procedimentos industriais da marca.


#### 4.2. O QUE DÁ GOSTO...

O último comercial que analisaremos foi veiculado em dois mil e dezenove, depois de escândalos<sup>6</sup> envolvendo a Friboi. Ele não contém celebridades, mas apenas representa o dia a dia de uma família comum. Enquanto vemos as práticas habituais dos seus membros, ouvimos uma música autoral: imagem

---

<sup>6</sup> Trata-se da Operação Carne Fraca e da delação premiada dos irmãos Batista, donos da Friboi, para a Procuradoria Geral da República. Para saber mais a respeito desses acontecimentos, cf. Revista VEJA (2017), PF (2019), Hermida e Martín (2018).





e som se aliam na produção de sentidos eufóricos a respeito do consumo de carne, especialidade da empresa. O grupo social que protagoniza a publicidade é formado por quatro pessoas: um casal heterossexual e seus dois filhos, uma adolescente e um infante. A marca preferiu utilizar um modelo familiar tradicional, produzindo novamente um efeito positivo de correlação entre o consumo de alimentos de origem animal e a manutenção das relações sociais nucleares. Não há diversidade étnica bem marcada, uma vez que todos os atores são brancos e possuem traços compatíveis com a sua pigmentação, como cabelos lisos e rostos afilados. Os únicos atributos diversos a respeito dessa questão são os olhos indígenas do menino e o seu cabelo encaracolado. O anúncio é ambientado no interior de uma casa, lar da família, com cenas alternadas entre a cozinha, onde se cozinha as refeições, e a sala cujo complemento é ‘de jantar’ por ser o local onde habitualmente se realiza o ato de comer com os familiares. A empresa constrói um efeito de intimidade com o consumidor, mostrando que os seus produtos estão sempre presentes, além de reforçar a associação entre alimentação e a demonstração de afeto, carinho e amor. As imagens estão conjugadas com a música, relação que exige que a compreendamos. Ela é constituída por poucos versos que narram atividades relacionadas com o consumo de carne:

O que dá gosto, o que dá gosto/Ir pra escola, pro trabalho ainda mais disposto/O que dá gosto, o que dá gosto/É ver que o filho raspou o prato na hora do almoço/Dá gosto fazer tudo no capricho/Mostrando o seu bom gosto/O que dá gosto é ter carne sempre à mesa/E um sorriso no rosto (FRIBOI, 2019).


Enquanto ouvimos o primeiro verso, assistimos à mulher assando carne no interior da cozinha com um sorriso no rosto. O comercial reproduz



o imaginário social da dona de casa dedicada, que faz os afazeres domésticos, que cozinha, que cuida da casa e mantém a família unida. Embora essa relação patriarcal seja bastante questionada na sociedade contemporânea e a sua conservação não seja mais a mesma em algumas de suas esferas, ela ainda prepondera no Brasil. Apesar dessa ambiguidade, a marca consegue produzir um efeito eufórico da esposa preparando a refeição do marido e das crianças. Seu sorriso expressa satisfação, alegria com o ato de cozinhar, que é também um ato de amor, pois nutre o corpo e a mente dela e daqueles que a cercam. A empresa produz um efeito de que está presente na vida do brasileiro, em seus momentos mais íntimos, promovendo felicidade e conservando as relações nucleares, que são tão importantes para todos. Quando escutamos a palavra ‘gosto’, a imagem focaliza a carne assando na panela. O anúncio joga com os sentidos do gosto, palavra que remete ao paladar humano, ao campo da alimentação, mas que também é utilizada para expressar satisfação em circunstâncias diversas. A presença do verbo, constituindo o sintagma ‘dar gosto’, aproxima a palavra do segundo sentido, uma vez que essa expressão é muito utilizada nacionalmente para demonstrar contentamento pessoal, mas não apaga o primeiro e a associação com o sabor dos alimentos, sobretudo animais. O gosto, portanto, envolve a satisfação do paladar, com o foco na carne sendo preparada, mas também a de ver os integrantes da família executando as suas atividades adequadamente, em paz, sintonia e equilíbrio, ambivalência que conjuga ambos os fatores em um efeito eufórico que quer mostrar que a vida uma família ideal compreende o consumo de carnes, desde que da Friboi.

Na cena seguinte, o pai e o filho estão se dirigindo até a sala, onde encontramos uma mesa com pratos, copos e panelas, certamente dispostos





pela mulher que os antecedeu com a preparação da refeição. O homem carrega uma mochila nas costas, preparado para outro dia de trabalho. Ele sorri enquanto o filho desce rapidamente as escadas da casa com a disposição de uma criança saudável. A mãe serve a refeição do garoto, composta de arroz, feijão, batatas e carne, esta última em realce. Esses alimentos estão entre os mais comuns consumidos pelo povo brasileiro. A imagem se liga ao segundo verso, que descreve o motivo da satisfação do verso precedente: ir para a escola, no caso da criança, e para o trabalho, no caso do pai, ainda mais disposto. Essa satisfação pessoal é, como podemos perceber ao ler toda a estrofe, da mãe e mulher da casa, que preparou os alimentos e que tem muito gosto de ver todos os membros da família nutridos, saudáveis, dispostos. A publicidade parece ser direcionada para o público feminino, que geralmente compra e prepara a carne, e que se preocupa com a sua procedência e com o sanitarismo do processo. O consumo de carnes, referenciado imagetivamente, se liga ao incremento da disposição, produzindo um efeito de que esse gênero de alimento promove saúde e bem-estar aos consumidores.


A cena muda novamente, agora destacando um prato com carnes picadas e pedaços de leguminosas enquanto o refrão da melodia que a acompanha se repete: ‘o que dá gosto, o que dá gosto’. Palavra e imagem se conjugam mais uma vez para estimular o paladar humano e a relação entre a deglutição de alimentos de origem animal e a manutenção das relações sociais nucleares. Na tomada seguinte, o filho do casal, vestido com roupas de super-herói, corre com energia e disposição pela casa, produzindo o efeito de que a carne auxilia no desenvolvimento das crianças, de que promove ânimo e fortalece um organismo que precisa de bons nutrientes para crescer. A Friboi apela para o discurso médico, financiado pelo próprio agronegócio, que afirma que o consumo de



carnes é indispensável para a manutenção de um corpo saudável, em especial o dos infantes. Ele agora aparece se alimentando enquanto escutamos o quarto verso da canção, euforizando o consumo. A expressão ‘raspar o prato’ é uma figura de linguagem metonímica que designa a deglutição absoluta de uma refeição, produzindo um efeito que liga o fato da criança ter raspado o prato com adjetivações tais como ‘comida saborosa’, ‘comida energizante’, ‘comida saudável’. O menino, logo após comer a refeição, reaparece erguendo seus braços e, com isso, demonstra que adquiriu forças, que adquiriu nutrientes salutareos para o seu desenvolvimento pleno. A Friboi produz produtos apetitosos, que propiciam energia e saúde para aqueles que os consomem.

Em mais uma cena, a mulher aparece preparando outra refeição, dessa vez uma grande peça de carne, que será servida no jantar. Ela está elegante, com um sorriso ainda maior em seu rosto. Não parece cansada de uma rotina que inclui acordar cedo para preparar o café da manhã da família, preparar o almoço, cuidar do filho, realizar outras atividades domésticas e agora preparar a ceia. Podemos ver, enquanto ela tempera a carne, manifestamente o elemento principal, que há alguns produtos de origem vegetal no balcão, como tomates, cebolas e uma salada. A refratária onde está a carne também está rodeada de batatas, que materializam um efeito decorativo e de importância secundária na alimentação, servindo de acompanhamento para a carne. Na outra cena, ela retira o prato já assado do forno, enquanto ouvimos o quinto verso, que versa sobre a satisfação feminina em fazer tudo com esmero para cumprir com os desejos familiares. Essa imagem reforça ambivalências discursivas, pois produz um efeito de sentido machista, patriarcalista, em que as mulheres ainda assumem uma posição subserviente em relação aos homens, ao mesmo tempo em que reproduz um ato visto como comum,





como natural pela imensa maioria do povo. No cômputo final, prevalece o segundo, euforizando o papel feminino na manutenção da família, como governanta, responsável pelo lar, pela saúde e bem-estar das crianças e do marido. Ela fotografa a carne preparada, registrando a feitura do prato, que parece agradável aos olhos e ao paladar, e ‘mostrando o seu bom gosto’ no preparo de uma refeição apetitosa e especial.

Na cena seguinte, quase não conseguimos distinguir que o homem também despedaça a carne para preparar outro prato. A imagem da mulher como cozinheira prevalece durante a publicidade inteira. O pai e a mãe levam a refeição para a mesa enquanto seus descendentes se sentam. A adolescente está presente. Enquanto escutamos ‘o que dá gosto é ter carne sempre à mesa’, vemos a imagem em foco de cubos de carne temperada e com molho sendo servidos no prato. A presença da carne produz um gosto relacionado ao paladar e outro relacionado ao sentimento de satisfação. A compra de carnes não nutre somente o corpo, mas a mente, como produto de consumo, de desejo. Finalmente, eles comem a refeição com uma expressão facial eufórica e com ‘um sorriso no rosto’. Mas a publicidade só termina, de fato, com imagens de diversas combinações alimentícias em que sempre se destaca o elemento carne, ainda que haja outros combinados a ele. As imagens estão acompanhadas de um enunciado produzido gráfica e foneticamente: ‘Dá gosto ter carne na mesa’. Depois dele podemos ver o nome estilizado da empresa, Friboi. Não vimos menção alguma sobre o processo produtivo, ainda que de modo passageiro. O foco está concentrado no produto. Também não vimos o famigerado slogan da corporação: ‘Friboi, carne confiável tem nome’. Os escândalos de corrupção política e ainda na produção dos alimentos produziu um efeito disfórico de dúvida, de incerteza a respeito da companhia




que, como observamos em outras passagens, manifestava orgulhosamente sentidos eufóricos de suas instalações fabris. Não encontramos, igualmente, referência ao animal como um ser vivo, individual, senciente etc.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos uma publicidade da Sadia ambientada em um mercado e protagonizada pelo açougueiro do estabelecimento e sua cliente, e outra da Friboi ambientada em uma casa e protagonizada por uma família de consumidores satisfeitos de artigos alimentícios de origem animal. Em ambos os comerciais, observamos a materialização, através de recursos de ordem linguística e imagética, de sentidos relacionados com a culinária e com a economia, assim como o completo silenciamento de outros que manifestam, que evidenciam a condição animal dos produtos produzidos pelas marcas de alimentos e o processo de produção industrial desse forte setor da economia nacional.

O comercial da Sadia nos levou para dentro de um mercado, ambiente relacionado à compra de alimentos. As carnes estão cortadas, limpas, embaladas, etiquetadas, rotuladas nutricionalmente, precificadas, dispostas nas gôndolas do estabelecimento comercial, prontas para serem adquiridas: elas foram desindividualizadas, objetificadas, sobrepostas de sentidos alimentícios e comerciais, estratégia que obnubila os consumidores de pensarem a respeito de sua característica animal e a respeito dos procedimentos industriais responsáveis pela sua produção, além de outros fatores disfóricos. Os diálogos, por sua vez, giram em torno da aquisição comercial e do consumo desses objetos, estes últimos já devidamente transformados em mercadorias e em alimentos.





Como outra de suas estratégias discursivas, a indústria alimentícia também concebe os artigos que fabrica como instrumentos de manutenção das relações sociais humanas, unindo amigos e familiares, e produzindo sentimentos eufóricos como amizade, amor, carinho, afeto etc. O comercial da Friboi apela para esses sentidos, associando o consumo de carnes à união entre parentes de uma família.

Esses sentidos que tratam carnes e outros artigos como produtos alimentícios, não os concebem, por outro lado, como os corpos, os cadáveres, as carcaças de animais únicos, seres outrora vivos, dotados de unidade cognitiva, de emoção, de sensibilidade, de interesse em relação à vida. Não mostramos condição desses seres em criadouros, que instituições e sujeitos ligados à causa animal descrevem como ambientes reclusos, apertados, superlotados e imundos, capazes de provocar nos animais sensações como desconforto, estresse, ansiedade e depressão, além de outras enfermidades. Não mostram, finalmente, o abate de animais no interior de abatedouros geralmente descritos pelas mesmas instituições e sujeitos ligados à causa animal como ambientes de morticínio, capazes de gerar nessas criaturas sensações e sentimentos como tensão, pavor, medo, dor, aflição e sofrimento<sup>7</sup>. Essas estratégias discursivas garantem ao agronegócio o seu sucesso comercial, ainda que em uma sociedade crescentemente sensível aos animais.

---

<sup>7</sup> Para saber mais sobre instituições, discursos e sujeitos ligados à causa animal, ver: Felipe (2014, 2018). Para saber mais sobre o discurso do agronegócio brasileiro e sobre as relações entre animais e humanos, ver: Alves Filho (2020), Alves Filho; Piovezani (2020), Thomas (2010) e Baratay (2012, 2017). Para saber mais sobre a relação entre linguagem, animais e seres humanos ver: Alves Filho (2020), além de Piovezani; Salazar (2016).



## AGRADECIMENTOS

Os autor agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela concessão da bolsa de mestrado de que resultou a dissertação *Homem, animal, indústria: uma análise discursiva do agronegócio brasileiro*. Este artigo apresenta alguns resultados dessa dissertação. Agradece, ainda, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP [Processo nº 2019/17099-6] pela concessão da bolsa de doutorado com a qual desenvolve pesquisa contígua sobre a sensibilidade humana aos animais no Brasil. O coautor agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq [Processo nº 308559/2017-7] pela concessão da bolsa de produtividade em pesquisa com a qual desenvolve pesquisas em Análise do discurso e História das ideias linguísticas.

## REFERÊNCIAS

VEJA. A implosão da carne: como a imprudência da Polícia Federal atingiu em cheio um dos maiores negócios do Brasil. **Veja**, São Paulo, v. 2523, n. 13, março de 2017, 108 p.

ALVES FILHO, M. S. **Homem, animal, indústria: uma análise discursiva do agronegócio brasileiro**. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

\_\_\_\_\_.; PIOVEZANI, C. O que mostram e o que apagam os discursos publicitários da indústria da carne brasileira. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 42, n.1, p. e52015, 12 maio 2020.





BARATAY, É. **Le point de vue animal**: une autre version de l'histoire. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

\_\_\_\_\_. S'émouvoir des animaux. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. **Histoire des Émotions**. v. 3: de la fin du XIXe siècle à nos jours. Paris: Éditions du Seuil, 2017, p. 165- 81.

FELIPE, S. T. **Acertos abolicionistas**: a vez dos animais: crítica à moralidade especista. São José: Ecoânima, 2014.

\_\_\_\_\_. **Carnelatria**: escolha *omnixvorax mortal*. São José: Ecoânima, 2018.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

\_\_\_\_\_. Resposta a uma questão. **Ditos & Escritos**, vol. VI. Tradução de Ana Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRIBOI. O que dá gosto no dia a dia. **Friboi**, 2019. 30s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xi2Rw2p8ulU>. Acesso em 29 de janeiro de 2020.

GREGOLIN, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso**: diálogos & duelos. São Carlos: Claraluz, 2014.

HERMIDA, X.; MARTÍN, M. Operação Carne Fraca: o esquema podre que ronda os frigoríficos no Brasil. **El País**, Rio de Janeiro/São Paulo, 25 mar. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/24/politica/1490391912\\_181027.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/24/politica/1490391912_181027.html). Acesso em: 25 de setembro de 2018.

ORLANDI, E. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1998.



\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: Princípios e procedimentos.** Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** Tradução de Bethania Mariani *et al.* Campinas: Unicamp, 1990, p. 61-161.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** Tradução de Eni Orlandi *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.

\_\_\_\_\_. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Tradução de Eni Orlandi. Campinas, 1997b.

\_\_\_\_\_. Língua, linguagens, discurso: In: PIOVEZANI, C.; SARGENTINI, V. (orgs.). **Legados de Michel Pêcheux.** Tradução de Carlos Piovezani e Vanice Sargentini. São Paulo: Contexto, 2011, p. 63-75.

PIOVEZANI, C. **Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_.; SALAZAR, P.-J. A voz humana na era das redes sociais. **Cadernos de estudos linguísticos**, v. 58, n. 1, p. 167-178, 18 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **A voz do povo: uma longa história de discriminações.** Petrópolis: Vozes, 2020.

POLÍCIA FEDERAL. PF desarticula esquema criminoso envolvendo agentes públicos e empresários. **Polícia Federal**, [S. l.], 17 de mar. 2017. Disponível em: [pf.gov.br/agencia/noticias/2017/03/pf-desarticula-esquema-criminoso-envolvendo-agentes-publicos-e-empresarios](http://pf.gov.br/agencia/noticias/2017/03/pf-desarticula-esquema-criminoso-envolvendo-agentes-publicos-e-empresarios). Acesso em: 25 set. 2019.

POSSENTI, S. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (orgs.). **Introdução à linguística**, vol. 3: fundamentos epistemológicos. São Paulo: Editora Cortez, 2011.





SADIA. Nem a pau, Juvenal. **Kuringa**, 2008. 30s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oszCc1nM6Co>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.





A SEMELHANÇA DAS PALAVRAS CAUSANDO:  
A IRRUPÇÃO DO REAL:  
A ANÁLISE DO DISCURSO ESTUDANDO A PSICOSE

THE SIMILARITY OS WORDS CAUSING  
THE IRRUPTION OF THE REAL:  
DISCOURSE ANALYSIS IN PSYCHOSIS

Patrícia Laubino Borba RODEGHER<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail [patricia.borba.rodegher@gmail.com](mailto:patricia.borba.rodegher@gmail.com).



## RESUMO

Estudamos textos de um paciente psicótico sob a ótica da Análise do Discurso, de modo a verificar o funcionamento do real a partir das semelhanças das palavras. Os textos analisados são de um paciente psicótico que participava do grupo terapêutico Atelier de Escrita do CAPS Centro-Porto Alegre. A análise ocorre a partir da comparação de palavras semelhantes (Manteiga e Mantega) de dois textos de um mesmo paciente. Examinamos o atravessamento ideológico em ambos os textos e as marcas do atravessamento do inconsciente no segundo. Analisamos como a ideologia e o inconsciente se cruzam no segundo texto, permitindo, assim, a irrupção do real. Apesar de os funcionamentos linguísticos descritos serem atípicos para compreender o tangenciamento do real, gostaríamos de frisar que há, na organização da língua, a previsão desses funcionamentos. O atravessamento do inconsciente está nos processos metonímicos e metafóricos, formando novos signos. A tensão das condições de produção provoca o cruzamento entre o inconsciente e a ideologia no segundo texto. O excesso nos signos, ocasionado pelo cruzamento, é uma marca de resistência da língua perante o real, que surge pela coincidência política e cotidiana.

## PALAVRAS-CHAVE

ideologia;inconsciente; Análise do Discurso.

## ABSTRACT

We have studied texts by a psychotic patient from the perspective of Discourse Analysis. The texts reviewed belong to a psychotic patient who



attended the therapeutic group *Atelier de Escrita do CAPS Centro-Porto Alegre*. The comparison of similar words (*Manteiga* and *Mantega*) of two texts from the same patient is the source of the analysis. We looked at the ideological crossing in both texts and the traces of the crossing of the unconscious in the latter. We have analyzed how ideology and unconsciousness cross in the second text, thus allowing the irruption of the real. Although the linguistic functions depicted are not typical for understanding the tangency of the real, we would like to stress that in terms of language organization, there is a foresight of these phenomena. The crossing of the unconscious is in the metonymic and metaphoric processes and forms new signs. The tension of the conditions of its production causes, in the second text, the crossing between unconscious and ideology. The excess in signs, provoked by the crossing, is a trait of resistance of the language concerning the Real that arises from political and daily coincidence.

## KEYWORDS


Ideology, Unconscious, Discourse Analysis.

## 1. INTRODUÇÃO

Estudaremos a questão do não-sentido na escrita psicótica causado pela semelhança das palavras sob a ótica da Análise do discurso. O discurso do psicótico tem um funcionamento diferencial<sup>2</sup> do discurso do neurótico (ou seja, do discurso considerado “normal”), pois seu funcionamento é constituído por

---

<sup>2</sup> Ver Borba (2006)



mecanismos de condensação e de deslocamento que pertencem às formações do inconsciente. Porém, esse discurso continua sendo determinado pela ideologia, tal qual o discurso do neurótico. Dessa forma, podemos afirmar que os textos dos pacientes também são uma reorganização, diferente da dos neuróticos, de já-ditos pertencentes ao interdiscurso.

Em nosso trabalho, analisaremos textos de psicóticos que são interpelados a escrever. Porém, a relação do paciente com a escrita se manifesta de formas bastante variadas. De acordo com a psicanalista Ramalho (2007), essas diferenças de escrita ocorrem como resultados de

diferentes condições em que os psicóticos se encontram. Alguns escrevem seus delírios, de modo a construir metáforas delirantes, como foi o caso de Schreber. Outros, no entanto, como é muito freqüente nos hospitais psiquiátricos, principalmente entre os pacientes crônicos – cronificados em uma posição objetual -, costumam apresentar uma escrita fragmentada, automática, que às vezes parece uma “salada de palavras” (RAMALHO, 2007, p. 315).

Os textos examinados são de integrantes de um grupo terapêutico fundado em 2003, denominado Atelier de Escrita, que se reúne no Centro de Atenção Psicossocial Região Centro de Porto Alegre (CAPS- Centro). Entramos em contato com as coordenadoras do Atelier<sup>3</sup> em maio de 2006. Para que fosse possível realizar a coletadomaterial que iria constituir nosso arquivo, encaminhamos pedido ao Comitê de Ética e Pesquisa da Secretaria Municipal de Saúde de Porto Alegre. Foram igualmente assinados pelos pacientes termos de consentimentos individuais, e, a partir de ambas as autorizações, foram fotocopiados os textos dos participantes do Atelier.

---

<sup>3</sup> Ester Trevisan e Denise da Silveira.





A autorização do Comitê de Ética não permite o contato do pesquisador com os pacientes dentro do Atelier nem acesso aos seus prontuários ou a qualquer tipo de informação pessoal. A autorização individual está vinculada ao anonimato.

Acreditamos que a realização desse trabalho proporcionará uma melhor compreensão tanto de questões do estudo da linguagem quanto da clínica de psicose. Tradicionalmente, estudamos o discurso na constituição subjetiva neurótica como se o funcionamento nessa constituição em particular pudesse esclarecer de forma geral o que é o discurso. A percepção de um discurso constituído em outra subjetividade, a psicótica, nos ajuda a compreender outras facetas do funcionamento discursivo e, dessa forma, compreender melhor a constituição do discurso de forma geral.

Nos debruçamos sobre o arquivo com duas questões norteadoras: dentro de uma perspectiva linguístico-discursiva, como pode ser compreendida a irrupção de efeito de não-sentido no texto do psicótico e qual o funcionamento discursivo subjacente a esse efeito? Qual o funcionamento da irrupção de não-sentido causado pela semelhança de palavras?

## **2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

A materialidade discursiva produzida por textos de psicóticos não foi prevista pelos estudos clássicos da Análise do Discurso (AD). Acreditamos que é possível incluir esse discurso nos estudos da AD porque os textos de psicóticos são atravessados por duas noções caras a essa área de estudo: o inconsciente e a ideologia.

A noção de inconsciente está intimamente relacionada à psicose. Para Lacan (1988), a psicose acontece por um acidente na estruturação da linguagem. Isso





ocorre devido ao fracasso do psicótico em atravessar os momentos lógicos do Édipo, que são os da construção do sujeito a partir de uma estruturação simbólica.

Como na psicose a clivagem não ocorreu, o inconsciente está a “céu aberto”, sendo o “inconsciente (...) algo que fala no sujeito, além do sujeito, e, mesmo quando o sujeito não o sabe, e diz sobre isso mais que do que crê, [...] nas psicoses é isso que fala” (LACAN, 1988, p. 52). Há uma distinção de como o inconsciente fala na neurose e na psicose, como podemos observar no seguinte trecho: “o psicótico é um mártir do inconsciente, dando ao termo mártir seu sentido, que é de testemunhar. Trata-se de um testemunho aberto. O neurótico também é uma testemunha da existência do inconsciente. Ele dá um testemunho encoberto que é preciso cifrar” (LACAN, 1988, p. 153). O delírio está na dependência do inconsciente. A alucinação é o aparecimento no real daquilo que “foi rejeitado no simbólico” (LACAN, 1988, p. 57).

Outra noção da psicanálise que será estudada nesse trabalho será o real. O *real*, na Psicanálise lacaniana, é um dos registros que constituem o aparelho psíquico, tal como o *imaginário* e o *simbólico*. Para Lacan, a realidade psíquica está no real. Ela compreende o desejo inconsciente e as fantasias que estão ligadas a esse desejo, e um resto. Ou seja, uma realidade desejante que é inacessível a um pensamento subjetivo.

O real é aquilo que resiste a ser simbolizado e é “anterior” à linguagem. A realidade é uma construção da linguagem, é tudo aquilo que pode ser pensado e falado. A noção de real também está relacionada à repetição: “O real é [...] o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, [...] não o encontra” (LACAN, 1998, p. 52).

Kaufmann (1996) nos ensina que, em Lacan, o real e o inconsciente aparecem como categorias coextensivas. As relações que se estabelecem a



partir dessas duas noções estão em seus valores negativos (“sem-sentido”, “não-sentido”): “o inconsciente alça o real à borda do impensável, do zero absoluto. Ele não parece ter outra consistência senão a ausência, outro lugar senão o ‘furo’” (KAUFMANN, p. 270).

A segunda noção que atravessa o texto do psicótico é a ideologia. A Análise do Discurso tenta compreender como a ideologia faz sentido na língua. Essa noção em Marx representa um sistema de ideias e representações que domina a mente de um homem ou de um grupo social. Ela é reformulada por Althusser (1996) a partir da materialidade histórica. Ideologia, para Althusser, “é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1996, p. 126). Ele separa o conceito de ideologia em geral como o de ideologias:

penso ser possível afirmar que as ideologias *têm uma história própria* (ainda que seja determinada, em última instância pelas lutas de classes); e por último, creio ser possível afirmar que *a ideologia em geral não tem histórias* – não num sentido negativo (sua história lhe é externa), mas num sentido absolutamente positivo (ALTHUSSER, 1996, p. 125).

Althusser compara a ideologia com o inconsciente: “a ideologia é eterna como o inconsciente”: “se eterno não significa transcendente a toda a história (temporal), mas onipresente, trans-histórico, e, portanto, imutável em sua forma em toda a extensão da história.” (ALTHUSSER, 1996, p. 125).

A formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são ‘individuais’ nem ‘universais’, mas se relacionam, mais ou menos, diretamente à posição de classes em conflito umas com as outras (ALTHUSSER, 1996, p. 166). A formação ideológica se manifesta na linguagem a partir de uma ou de várias formações discursivas. As formações



discursivas representam a ordem do dizível para as formações ideológicas. Em nosso trabalho, não iremos examinar os meandros das formações discursivas e ideológicas, mas iremos pressupor esse funcionamento para compreendermos a trajetória da produção de sentido.

### 3. ANÁLISE

Analisaremos os efeitos de sentidos na semelhança entre palavras que se estabelecem no texto B do autor V. Para isso, usaremos o texto B do mesmo autor, produzido uma semana antes, para compreendermos melhor as condições de produção desse texto.

#### **Texto A**

MANTEIGA E SHAMPOO

UMA MULHER, HÁ 4 ANOS ATRÁS FOI PRESA E FOI PARA O PRESÍDIO CUMPRIR

SUA PENADE 4 ANOS POR TER ROUBADO UM SHAMPOO NO PRESIDIO FICOU COM TRAUMAS E LHE FURARAM UM DOS OLHOS QUE FICOU SEGA.

HÁ +- UMA SEMANA OUTRA MULHER FOI PRESA POR TER ROUBADO UMA

LATA DE MANTEIGA. NO PRESÍDIO A MULHER VAI FICAR POR ENQUANTO

120 DIAS.

SERÁ QUE NÃO A PUNIÇÃO MELHOR OU MAIS ADEQUADA PARA ESTES TIPOS DE CRIME.

“O CRIME NÃO COMPENSA”

22/03/2006 V.

#### **Texto B**

A MANTEIGA

SEMANA PASSADA SOLTARAM A MULHER QUE TINHA ROUBADO UMA LATA DE MANTEGA. NO DIA DE ONTEM UM NOVO MINISTRO

TOMOU POSE POR ESCANDALOS ENVOLVENDO O GOVERNO, E ESTE NOVO MINISTRO NO ACASO TEM O SOBRENOME MANTEGA

A VIDA CONTINUA, MAIS O PREÇO DA MANTEGA TÁ UM HORROR, DE TÃO CARA.

V.

29/03/2006.

A análise se desenvolverá da seguinte forma: em primeiro lugar, estudaremos como ocorre o atravessamento ideológico nos textos A e B; após, analisaremos quais são as marcas do atravessamento do inconsciente presentes no texto B. Finalmente, examinaremos como ideologia e inconsciente se cruzam no segundo texto, permitindo assim a irrupção do real no texto.

O atravessamento da ideologia ocorre a partir dos sentidos mobilizados no texto, ou seja, o paciente está assujeitado a sentidos que marcam um posicionamento ideológico. Podemos observar isso pelo fato de o paciente se perguntar se não haveria uma solução mais adequada para punir quem rouba manteiga, ao invés de dizer que todo delito deve ser severamente punido para que o criminoso não volte a cometer o mesmo erro. Outro exemplo é a presença do pré-construído “o crime não compensa”, que poderia ter sido substituído por outro, “o crime deve ser bem feito para que o criminoso não seja punido”. Ou seja, ao utilizar uma determinada formulação, o paciente optou por mobilizar determinados sentidos, ao invés de outros. Isso demonstra que o paciente está afetado pelo interdiscurso e por uma determinada formação discursiva.

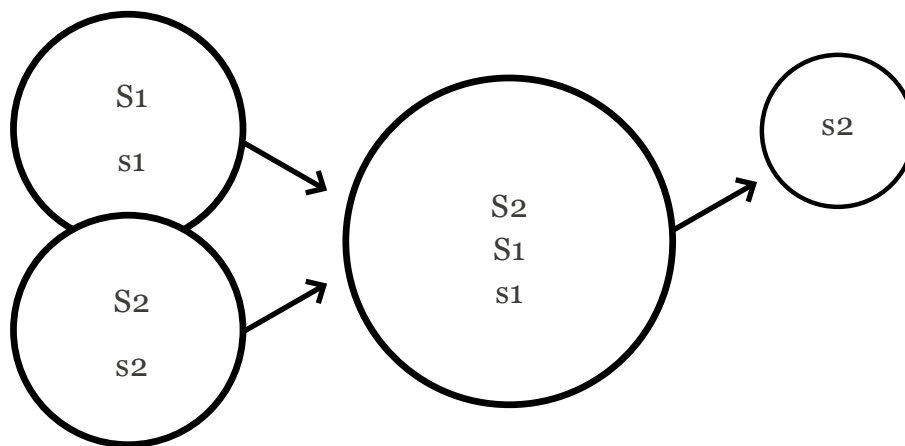
A marca do atravessamento do inconsciente está nos processos metonímico e metafórico, como são concebidos na teoria lacaniana, que

ocorrem no texto B e formam novos signos. Mostraremos esses dois processos no esquema formulado por Dor (1989). Primeiramente, trataremos da metáfora e após da metonímia.

Na metáfora, ocorre uma substituição: o S1/s1 passa pela barra de significação, transformando-se, assim, em significado de S2. É preciso ressaltar que o significado associado ao significante substitutivo S2 é um signo S1/s1, caso contrário, teríamos um signo e não uma metáfora.

### Esquema 1– Metáfora

S1	imagem acústica: “Psicanálise”
s1	conceito de Psicanálise
S2	imagem acústica: “peste”
s2	conceito de peste

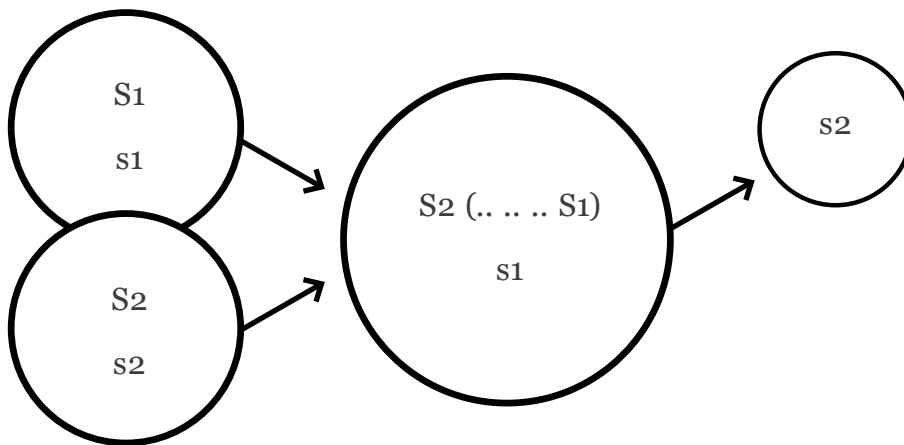


Fonte: Dor (1989, p. 43).

A metonímia é uma transferência de denominação em que há uma conexão entre a palavra substituta e a substituída. Utilizaremos, novamente, o exemplo proposto por Dor (1989, p. 47), que está esquematizado na figura abaixo:

Esquema 2–metáfora

S1	imagem acústica: “análise”
s1	idéia de estar em análise
S2	imagem acústica: “divã”
s2	idéia de divã



Fonte: Dor (1989, p. 43).

No texto B, há um processo metonímico entre os significantes manteiga e Mantega. A associação entre esses elementos ocorre no nível do inconsciente, muito possivelmente pela sua semelhança formal. Esse processo resulta no signo<sup>4</sup> X. O sentido vinculado a esse novo signo X é o de alimento, enquanto o de ministro é excluído, mas fica latente.

---

<sup>4</sup> Na Análise do Discurso, o termo signo não é muito utilizado. Os analistas dão preferência para as noções de significante e enunciado porque expressam a questão da pluralidade dos sentidos resultante da compreensão ideológica dos sentidos. Porém, não significa que a noção de signo seja incompatível com a teoria em tela. Quando lançamos mão da noção de signo na Análise do Discurso, ele deve ser compreendido como um funcionamento discursivo efêmero, como uma percepção de um momento em que o significante se une a um significado. É necessário ressaltar que o signo está sempre vinculado a uma formação discursiva e também que no interdiscurso é impossível a concepção de signos, porque o interdiscurso é a instância da pluralidade dos sentidos.

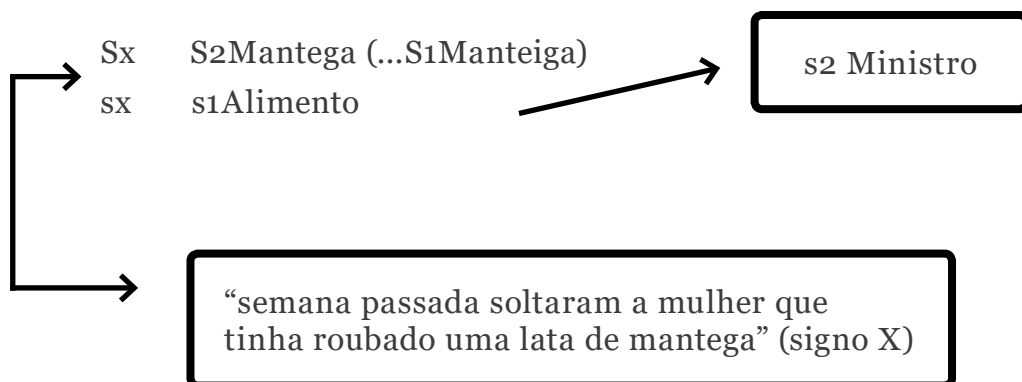
Esquema 3–Metonímia no texto B:

Signos:

<u>S1 Manteiga</u>	<u>S2 Mantega</u>
s1 alimento manteiga	s2 Ministro Mantega

Fonte: Elaboração própria.

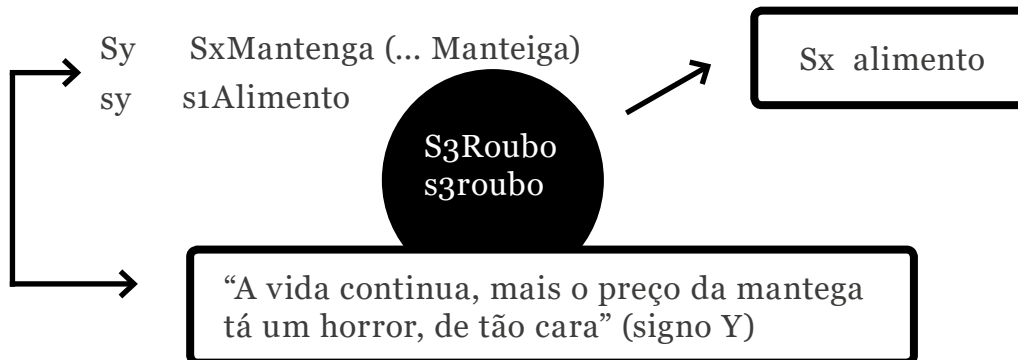
Esquema 4–Metonímia ocorrida no texto B:



Fonte: Dor (1989, p. 43).

Também podemos visualizar uma metáfora no signo X, que é o resultado de um processo metonímico, e o signo 3, roubo (esse signo é evocado tanto na política quanto no caso do roubo da manteiga), formando assim o signo Y. Ou seja, os signos S1 (manteiga) S2 (Mantega) e S3 (roubo) se romperam para formar o signo X e o signo Y.

Esquema 5 –metáfora.



Fonte:Elaboração própria.

Vimos como ocorre o atravessamento tanto do inconsciente quanto da ideologia no texto. Haveria um cruzamento desses sistemas na produção discursiva ou eles são apenas processos isolados que se desenrolam no discurso? Acreditamos que esse cruzamento pode ser visualizado, no texto B, a partir de uma tensão entre esses dois sistemas, provocada pelas condições de produção do texto.

As condições de produção do texto são o contexto imediato (o texto está sendo produzido num grupo terapêutico de uma instituição pública de saúde em que é solicitado aos pacientes que se escreva sobre fatos cotidianos) e o sócio-histórico, que iremos dividir em acontecimentos recentes (a prisão de uma mulher que havia roubado um pote de manteiga e a posse de Guido Mantega à frente do Ministério da Fazenda devido à crise política envolvendo Antônio Palocci) e pré-construídos que fazem parte do imaginário social brasileiro ("no Brasil só se prende ladrão de galinha" e "os políticos são todos ladrões").



Essas condições de produção estão vinculadas a um nicho de saberes que são por elas determinados. Porém, na presente análise, vamos nos restringir a três signos, S1 (manteiga), S2 (Mantega) e S3 (roubo)<sup>5</sup>, porque são esses que sofreram os processos de condensação e de deslocamento, conforme são compreendidas na teoria lacaniana, no texto B. O inconsciente possui regras que lhe são próprias, “regras muito precisas sobre as quais o eu ou *self* não possui qualquer tipo de controle” (FINK, 1998, P. 26) e que estão relacionadas à cadeia de significante e não ao significado. Lacan estabelece a relação entre a linguagem e o inconsciente ao afirmar que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. O processo que ocorreu entre esses três signos foi um processo semelhante ao da linguagem, mas no nível do inconsciente. Observaremos o exemplo que nos dá o psicanalista Fink (1998) para percebermos a semelhança entre o processo explicado pelo autor e o que percebemos no texto B. No seguinte trecho, Fink comenta a utilização, pelo paciente, da palavra *schnob*, junção de *job* e *snob*:

*job*(emprego) e *snob*(esnobe) estão relacionados porque contêm um certo número de fonemas e letras idênticas, os blocos básicos de construção da fala e da escrita, respectivamente. Portanto, essas palavras podem estar associadas no inconsciente, mesmo que não estejam associadas conscientemente pelo indivíduo cujo inconsciente estamos analisando. (FINK, 1998, p. 25).

A semelhança entre os significantes *manteiga* e *Mantega* faz com que haja inicialmente um processo metonímico. A mesma condição de produção

---

<sup>5</sup> Gostaríamos de esclarecer que não estamos pensando o signo a partir da perspectiva da literalidade. Porém, não nos aprofundaremos na constituição discursiva dos signos citados, apenas pressuporemos que eles passaram pelos filtros das formações discursivas que afetam o paciente.



que os trouxe à tona também mobilizou o signo roubo, produzindo, assim, uma metáfora entre o signo que sofreu uma metonímia e o signo roubo. A metáfora e a metonímia, observadas no texto B, são resultados das regras do inconsciente, que são sensíveis à semelhança formal dos significantes.

No texto B, esses processos ocorreram a partir tanto de uma lógica formal do inconsciente, quanto de um processo discursivo que aproximou as palavras manteiga e Mantega numa determinada condição de produção. A ocorrência, em um curto espaço de tempo, do roubo de um pote de manteiga e a posse um ministro da Fazenda cujo sobrenome possui grafia parecida com o nome do alimento, foi um acaso formal, como é explicitado pelo próprio paciente:

este novo ministro no acaso tem o sobrenome Mantega

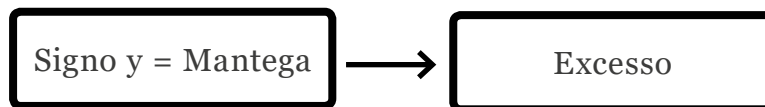
Porém, os efeitos de sentido provocados pela substituição da palavra Mantega pela palavra manteiga na última afirmação do paciente não ocorrem por acaso - “o preço da mantega tá um horror de tão caro”. Esses efeitos estão se apoiando em pré-construídos, como “os políticos são ladrões”, “os políticos roubam tanto que são caros para sociedade”, “o povo brasileiro sofre com os roubos dos políticos”, etc. Ou seja, a visualização do signo Y, que resulta da metáfora entre o signo X e o signo roubo, só foi possível pelo trabalho teórico de opacificação das condições de produção do texto e do assujeitamento ideológico que afeta o paciente.

O signo Y se constitui em um excesso, provocado pelo cruzamento entre a ideologia e o inconsciente. Esse excesso é uma marca de resistência



da língua perante o real que surge pela coincidência entre os acontecimentos da posse do ministro e o roubo do alimento. No texto B, podemos observar o funcionamento da língua perante a tensão entre inconsciente e ideologia, que provoca o equívoco pelas semelhanças das palavras.

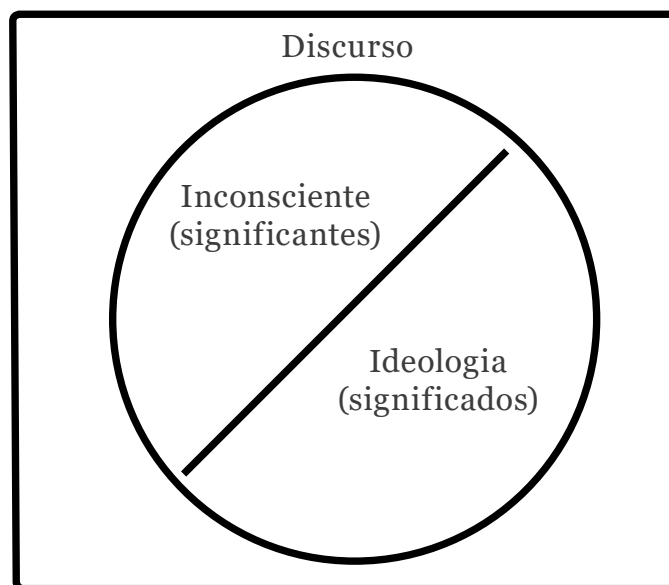
Esquema 5–Irrupção do real pela semelhança das palavras.



Fonte:Elaboração própria.

Sendo a ideologia vinculada ao sentido e o inconsciente ao significante, esses dois sistemas, ao se cruzarem, podem ser entendidos como as duas faces da mesma moeda nos processos discursivos, como podemos observar no texto B.

Esquema 6–Relação do inconsciente e da ideologia no discurso.



Fonte:Elaboração própria.

A irrupção do real nos textos analisados resultou num excesso nos signos. A seguir, diagrama que mostra essa relação:

Esquema 7—Relação inconsciente e ideologia no tangenciamento do real.



Fonte:Elaboração própria.

A irrupção do real na língua provoca funcionamentos atípicos no nível linguístico. No caso da irrupção pela semelhança das palavras, percebemos que o signo excede sua capacidade. Essas diferentes formas de constituição do signo linguístico ocorrem no nível discursivo e inconsciente.

Apesar de serem atípicos o funcionamento linguístico que descrevemos, por tratar de momentos raros de tangenciamento do real, gostaríamos de deixar claro que há, na organização da língua, a previsão desse funcionamento. Ou seja, o excessodo signo não seria uma falha do sujeito falante, mas funcionamento da língua ao se deparar com seus limites em relação ao processo de simbolização.

#### 4. RESULTADOS

Na análise dos fragmentos, percebemos que o tangenciamento do real ocorre junto com vestígios de falhas no funcionamento discursivo do paciente. A Psicanálise nos ensinou que, por não atravessar o estágio do Édipo, o psicótico não entra na linguagem e na cultura. Podemos constatar, por nossas análises, que há também uma falha no assujeitamento ao discurso. O real não se inscreve no discurso e, dessa forma, é essa falha que permite seu tateamento pela linguagem<sup>6</sup>.

Apesar de a falha do assujeitamento na psicose ser estrutural, o tangenciamento do real não está presente em todas suas manifestações languageiras. Isso ocorre porque, embora seja falha, há traços de *inscrição* do psicótico no discurso, como nos mostram estudos a respeito da referência e da incisa na fala do psicótico<sup>7</sup>.

A escrita que se produz pelo tangenciamento do real – que na verdade é a escrita de uma impossibilidade – apresenta características diferentes daquelas estudadas pelos estudiosos da escrita, porque possui outro funcionamento no nível do discurso. Porém, é necessário ressaltar que, tanto a escrita do tangenciamento do real quanto a escrita cotidiana, são previstas pelo funcionamento da língua.

---

<sup>6</sup> O tangenciamento do real também pode ser observado no discurso do neurótico. Porém, nesse caso, é uma falha passageira, denunciando a incompletude do sujeito.

<sup>7</sup> Como vimos em nossa dissertação, o psicótico “por ter uma estruturação subjetiva diferenciada, passa por um processo de interpelação ideológica diferente daquela percorrido pelo neurótico. A falha na interpelação resulta em um discurso que vacila entre normalidade, em determinados momentos, e a desestruturação, em outros. Apesar da desestruturação das formulações, o discurso do esquizofrênico continua ancorado nos discursos sociais. Conforme podemos perceber nas análises das incisas, os referentes produzidos em outros discursos mantêm sua configuração original, não permitindo, assim, que outras referências sejam estabelecidas na cena enunciativa” (BORBA, 2006, p. 118),



O tangenciamento do real pode se manifestar tanto na presença de pontuação, porque ele não está relacionado com os sinais de pontuação ou com as regras de utilização desses sinais prescritas pelos gramáticos. A escrita dessa impossibilidade está relacionada com o funcionamento da pontuação, ou seja, com o mecanismo discursivo da pontuação de seleção e de organização dos saberes pré-construídos a partir do filtro das formações discursivas.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado. In: ZIZEK, S. **Um mapa para a ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 105-142.

BORBA, P. L. **O funcionamento da referência na perspectiva da análise do discurso: um estudo sobre o discurso do esquizofrênico**. 2006.174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

DOR, J. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

FINK, B. **O sujeito lacaniano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **Seminário 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

RAMALHO, R. “Escrita e Psicose”. In: COSTA, A.; RINALDI, D. **Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007, p. 313-324.





DISCURSO(S) SOBRE SI: METAFICÇÃO NO VIDEOCLÍPE  
***HANDS CLEAN***, DE ALANIS MORISSETTE

SPEECH(ES) ABOUT ONESELF: METAFICTION IN  
ALANIS MORISSETTE'S HANDS CLEAN

Marcelo de LIMA<sup>1</sup>

Luiz Antonio MOUSINHO<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: marcelo\_lfo2@hotmail.com.

<sup>2</sup> Docente da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com.





## RESUMO

As narrativas metaficcionalis, como assinalam teóricos como Waugh (1984), Bernardo (2010) e Hutcheon (1991) tendem a voltar-se para si mesmas, para seu próprio processo criativo, refletindo sobre o seu caráter de construção. O presente artigo visa analisar elementos metaficcionalis no videoclipe *Hands clean*, da cantora canadense Alanis Morissette, utilizando ainda de forma subsidiária os conceitos de polifonia (BAKHTIN, 2002; STAM, 1992) e paródia, conforme visto em autores como Bakhtin (2010), Sant’Anna (1995) e Hutcheon (1985). No videoclipe, tais manifestações de autorreflexividade produzem discursos acerca da indústria da música, quebrando o ilusionismo narrativo e criticando o sexismo e o abuso presentes no contexto de produção fonográfica. Nosso olhar volta-se, assim, sobre os significados sociais produzidos no videoclipe a partir da associação entre música, letra e imagem.


## PALAVRAS-CHAVE

Alanis Morissette; metaficção; narrativas audiovisuais; videoclipe.

## ABSTRACT

metafictional narratives, as pointed by theorists such as Waugh (1984), Bernardo (2010) and Hutcheon (1991), tends to turn to themselves, to their own creative processes, reflecting upon themselves as constructions. The present paper aims to analyze the metafictional elements in Alanis Morissette’s video *Hands clean*, employing in an auxiliary way the concepts of polyphony (BAKHTIN, 2002; STAM, 1992) and parody, as seen





in authors such as Bakhtin (2010), Sant’Anna (1995) and Hutcheon (1985). In the videoclip, such manifestations of self-reflexivity produce discourses about the music industry, breaking the mechanism of narrative illusionism while criticizing sexism and abuse within the industry. Our attention turns, therefore, towards the social meanings produced by the video from the association between music, lyrics and images.

## KEYWORDS

Alanis Morissette; metafiction; audiovisual narratives; music video.

## 1. INTRODUÇÃO

O termo *metaficção* foi cunhado pela primeira vez pelo crítico e novelista William H. Gass em 1970. Em termos gerais, nas palavras de Bernardo (2010, p. 9) trata-se de “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. É a obra que reflete sobre si e/ou sobre o meio em que se insere, deixando transparecer o seu *status* enquanto construção artística deliberada.

Autores como Stam (2003) e Waugh (1984) trataram de questões relacionadas à metaficção em narrativas literárias e audiovisuais. Conforme Stam, o conceito – também designado por termos como reflexividade, autorreferencialidade, antiilusionismo – evoca “uma arte não-representacional caracterizada pela abstração e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos” (2003, p. 174). Waugh, por sua vez, considera que a metaficção se refere a uma escrita ficcional “que, de forma sistemática e autoconsciente, chama a atenção para seu *status*



como artefato, procurando levantar questões acerca da relação entre ficção e realidade” (1984, p. 2, tradução nossa<sup>3</sup>).

Diversos teóricos da literatura apontam para a capacidade crítica e potencialmente subversiva proporcionada pela metaficção. Continuemos com a definição proposta por Waugh e a tensão estabelecida entre ficção e realidade; a autora acrescenta que “ao oferecer uma crítica dos próprios métodos que os constituem, [os textos metaficcionais] não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto” (1984, p. 2, tradução nossa<sup>4</sup>). Já Stam (2003), ao analisar a presença de obras metaficcionais no cinema e a teoria cinematográfica produzida durante os anos 1970, alude ao fato de que muitos cineastas e teóricos de esquerda viam na autorreflexividade uma obrigação política, de crítica ao *status quo* burguês e hollywoodiano.

Tais considerações vão ao encontro da noção moderna e pós-moderna de que ficção e realidade não são conceitos distantes entre si; de que o que entendemos por realidade é baseado em discursos subjetivamente construídos. Em *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago (1989, p. 51) fala de narrativas que transformam ações em representações: “os personagens observados, até então chamados de atuentes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produtos de uma arte, a arte de representar”.

---

<sup>3</sup> “Which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

<sup>4</sup> “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

Como elabora Waugh, *ambas* a realidade histórica e as obras de arte – e não apenas estas – são percebidas através de *molduras*, pontos de vista bastante específicos; “no final, a distinção entre o que é emoldurado ou não é impossível de ser realizada. Tudo é emoldurado, seja na vida ou nos romances” (WAUGH, 1984, p. 28, tradução nossa<sup>5</sup>). Residiria aí a potência questionadora da metaficção: ela ajudaria a quebrar (ou ao menos tornar menos nítida) as molduras que separariam a ficção da ‘realidade’; nas palavras de Hutcheon (1991, p. 127)., ela revelaria que “tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação”. Não há inocuidade na metaficção, e é nossa esperança que isso se torne claro ao longo da análise de nosso objeto, quando outras considerações sobre o assunto serão realizadas.

O objeto em questão escolhido para estudo é o videoclipe *Hands clean* (2002), da cantora canadense Alanis Morissette. Ao longo de 26 anos de carreira, Morissette já lançou oito álbuns de estúdio, desde *Alanis* (1991), passando por *Jagged little pill* (1995), até o trabalho mais recente, *Such pretty forks in the road* (2020). *Hands clean* foi o primeiro *single* de seu quinto álbum de estúdio, *Under rug swept* (2002).

O presente artigo pretende analisar os signos metaficcionais presentes na narrativa de *Hands clean*, na medida em que o objeto retrata a produção de um videoclipe *dentro* de um videoclipe; jogando com e embaralhando as margens existentes entre realidade e ficção; entre a Alanis-personagem e a Alanis real; entre a criação artística autêntica e a realidade da indústria fonográfica. Ao utilizar tais elementos, cremos que *Hands clean* evoca

---

<sup>5</sup> “The distinction between ‘framed’ and ‘unframed’ cannot in the end be made. Everything is framed, whether in life or in novels”.



uma determinada função estética e política que questiona e problematiza o próprio contexto no qual se insere.

Antes da análise do objeto em si, entretanto, cremos ser importante delinear, ainda que de forma bastante breve, alguns pontos importantes referentes à história e à linguagem do videoclipe enquanto narrativa. Tais elucidações tornam-se ainda mais prementes, cremos, num contexto em que o videoclipe ainda é considerado por muitos teóricos como uma narrativa menor ou até uma não-narrativa (CARVALHO, 2006; COELHO, 2003; HOLZBACH, 2014); ideia já desmistificada por diversos estudiosos do gênero. Isso feito, passaremos ao estudo das funções metaficcionalis em *Hands clean*, abrangendo a presença de traços polifônicos e da paródia na música e no videoclipe; os principais instrumentos metaficcionalis utilizados pelo objeto; e, por fim, em “A metaficção que discursa”, procuramos analisar os significados sociais produzidos pela narrativa metaficcional, na expectativa de construir uma ponte entre o trabalho ficcional e a sociedade que o cerca.

## **2. VIDEOCLÍPE – BREVE HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS GERAIS**

A história do videoclipe enquanto gênero tem íntima relação com o desenvolvimento tecnológico que explodiu no Ocidente entre o final do século XIX e o início do século XX. O surgimento de aparatos tecnológicos como bondes, a popularização do telefone, a distribuição em larga escala de energia elétrica – foram todos fatores que contribuíram para transformações radicais nos paradigmas sociais ocidentais: as populações se concentram nas metrópoles, novas formas de consumo são exploradas, os jovens imigram para grandes centros culturais. Para Holzbach, (2014, p. 51-52), “as tecnologias de comunicação como cinema, rádio e televisão vão intensificar essas novas



experiências e ajudar a modificar a relação dos indivíduos com o ambiente”. Nesse contexto, o interior das casas passa a ser visto como um elemento social fundamental e protetor, que cerca o indivíduo e o separa do caos e dos perigos das ruas.

Em meio a essa explosão de novas formas de tecnologia, comportamento e consumo, três fatores foram essenciais para o surgimento do videoclipe e sua posterior consolidação como linguagem: o desenvolvimento e popularização do cinema, desde a década de 1910, e da televisão, entre os anos 1920 e 1940; e, mais particularmente, a emergência de novas *formas de ouvir* nos centros urbanos fervilhantes do século XX:

as novas sonoridades vindas de carros motorizados, máquinas e novos instrumentos musicais, como a guitarra elétrica, vão mudando a paisagem sonora de forma que a vida social acaba sempre, em alguma medida, preenchida por novas sonoridades. O “excesso” sonoro, assim, passa a integrar a vida social. Todo esse cenário de mudanças tecnológicas e culturais mostra que o início do século XX vai assistir à consolidação de alguns dos elementos a partir dos quais o videoclipe vai se estruturar mais adiante: o excesso de informação oferecendo múltiplas experiências sensoriais, tanto no campo sonoro quanto visual, e a experiência de consumo íntima e individualizada de entretenimento hegemônica pela televisão (HOZLBACH, 2014, p. 52-53).

Conforme Soares (2012) a sincronização entre imagem e som era realizada desde o início do século XX, quando as projeções cinematográficas eram acompanhadas de orquestras. A relação entre música e cinema culminou, em 1927, com o lançamento de *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, o primeiro longa falado da História do cinema. Na década de 1940, *Fantasia*, produzido pela Walt Disney e dirigido, dentre outros, por Oskar Fischinger – um dos pioneiros nas experimentações entre música e audiovisuais –, “viria



construir uma relação profundamente sinestética entre música e imagem” (SOARES, 2012, p. 21).

Se a relação com entre cinema e música já oferecia as bases iniciais para o surgimento do videoclipe, as tecnologias que mencionamos possibilitaram um passo crucial para o nascimento do gênero: a sincronização entre música e imagem. No caso do cinema, à música cabe, em geral, um papel secundário, complementar; e

ao contrário do que ocorre normalmente em outros audiovisuais, não é possível conceber o videoclipe sem música, até porque ela necessariamente o precede. Se nos filmes a música é um elemento secundário, que serve para intensificar o significado das imagens, no videoclipe ambos são necessariamente interdependentes (HOLZBACH, 2014, p. 55).

Enquanto no cinema multiplicavam-se os filmes com números musicais – Soares (2012) cita exemplos como *Sementes de violência* (1955) e *Prisioneiro do rock* (1957), com Elvis Presley – os programas musicais começavam a surgir na televisão, notadamente com *Paul Whiteman’s Teen Club* (1949) e *Six-Five Special* (1957). Já a partir dos anos 1930, artistas como Billie Holliday utilizavam os *filmes curtos* – filmagens musicais de no máximo oito minutos feitas em estúdio com a presença do cantor – para promover suas canções antes de exibições de filmes em salas de cinema. Os formatos dos filmes curtos musicais “se aproximaram ainda mais da narrativa singular que o videoclipe vai apresentar” (HOLZBACH, 2014, p. 56). Nos anos 60, o videoclipe começou a se consolidar enquanto linguagem distinta do cinema, com a disseminação de sistemas portáteis de captação de imagem e a utilização do videoteipe pelas emissoras de televisão, o que possibilitou a emergência de um movimento de videoarte que



serviu para que, enfim, o vídeo pudesse traçar uma trajetória que o distanciasse da gramática visual do cinema. [...] Tais experimentações foram relevantes para a formação de um novo hábito perceptual no campo do audiovisual, criando novos paradigmas para se falar numa poética do audiovisual” (SOARES, 2012, p. 24-5).

As décadas de 70 e 80 foram o período de consolidação do videoclipe, com grandes nomes da indústria fonográfica produzindo vídeos como *Bohemian rhapsody* (1975), do Queen – “não impulsionado pela execução nas rádios, mas sim, pela ostensiva exibição do clipe na TV” (SOARES, 2012, p. 25) – e *Video killed the radio star* (1981), do Buggles. A criação da MTV, em 1981, foi o impulso final para a penetração do videoclipe na cultura ocidental.

O videoclipe foi tratado muitas vezes, mesmo entre estudiosos do gênero, como uma narrativa fragmentada, valorativamente menor, baseada no que seria uma colagem gratuita e sem coesão narrativa de imagens (HOLZBACH, 2014). Tal concepção, entretanto, é ultrapassada e já foi contestada, verificando-se que “não é isso, entretanto, o que se pode observar na maioria dos videoclipes, em que construções narrativas são amplamente convocadas” (COELHO, 2003, p. 1). Carvalho (2006, p. 13) acrescenta que os videoclipes “mantêm histórias que atendem, por exemplo, ao desenvolvimento da trama, a partir de ‘ruptura, ação e resolução’. Assim, não é possível mais enquadrar o videoclipe apenas como um produto marcado pela falta de linearidade”.

A linguagem videoclíptica constitui-se, assim, como uma construção narrativa com características próprias. Soares (2012) delinea traços gerais característicos (mas não determinantes) do videoclipe, como a narrativa fragmentada, em que “o sentido encontra-se ‘submerso’, no meio das tramas



de imagens ‘recortadas’” (p. 20); uma montagem rápida, com planos que duram poucos segundos; presença de dança, desenhos animados e imagens inseridas digitalmente também são comuns em obras do gênero.

É importante fazer notar que, em nosso estudo, consideramos o videoclipe em sua totalidade; ou seja, que o sentido da obra é produzido através das tensões existentes entre imagem, música e narrativa. Já em 1992, o pesquisador Andrew Goodwin, em seu *Dancing in the distraction factory*, apontou para o fato de que os estudos de videoclipe tendiam a focalizar em excesso os aspectos visuais em detrimento da música e do significado resultante da relação entre os dois elementos; considerando que “o visual apoia a trilha sonora” (GOODWIN, 1992, p. 70, tradução nossa<sup>6</sup>), esse é um erro que não pretendemos cometer.

### **3. A REFRAÇÃO DE SI MESMO: FORMAS METAFICIONAIS EM *HANDS CLEAN***

É importante notar que, em nosso estudo, a música assume papel primordial na narrativa videoclíptica: ela não serve apenas como suporte; é objeto para o qual o vídeo se debruça, analisa si mesma, num processo no qual “a própria escrita (...) torna-se o principal objeto de atenção” (WAUGH, 1984, p. 24, tradução nossa<sup>7</sup>). A letra da música *Hands clean* trata de um indivíduo tentando superar um relacionamento abusivo de seu passado, anos depois de o ter vivenciado. Em entrevista concedida durante a divulgação de *Under Rug Swept*, Alanis conta que a composição da letra foi uma forma de encarar o contexto do

---

<sup>6</sup> “Visual supports the soundtrack”.

<sup>7</sup> “Writing itself (...) becomes the main object of attention.”



relacionamento na época, que envolveu um homem mais velho com posição de destaque na indústria fonográfica<sup>8</sup>.

Creemos ser importante destacar brevemente um aspecto da narrativa de *Hands clean*, antes de passarmos ao estudo do videoclipe em si: a presença de traços polifônicos na letra que, por si só, já indica uma capacidade de autorreflexão e manipulação da expressão poético-musical, dando pistas do caráter metaficcional presente no objeto.

A letra de *Hands clean* é escrita sob os dois pontos de vista da relação: o do eu-lírico e o do par romântico. A canção, assim, assume tons polifônicos, no qual o panorama da relação é desvelado através da tensão estabelecida entre as duas vozes presentes no texto narrativo.

O conceito bakhtiniano de polifonia tem a ver com a teia narrativa que deixa transparecer uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2010, p.4-5); a narrativa é construída através de múltiplos pontos de vista que se influenciam mutuamente sem, entretanto, silenciar um ao outro. O sentido é produzido a partir desse jogo de discursos, onde, conforme Stam (1992, p. 31), “a linguagem é um campo de batalha social, o local para onde os embates políticos são travados tanto pública como intimamente”.

Textos considerados polifônicos transparecem ao leitor/espectador a (co)existência de consciências múltiplas e distintas entre si no tecido textual. O conceito não significa meramente uma heterogeneidade de vozes, uma confusão em que muitos gritam sem ser ouvidos; mas sim

---

<sup>8</sup> “[A música] retrata o fato de que eu silencieei minha voz para proteger outra pessoa – e, assim, acabei abandonando a mim mesma” (MSOPR, 2002).



uma multiplicidade discursiva que produz algo de novo que vai além dos significados individuais desses discursos.

Ora, a superação narrativa da monofonia é um traço relevante em textos metaficcionalis, considerando que, “no enfoque polifônico, a *autoconsciência* do personagem se torna preponderante na construção da sua imagem” (MICALI, 2011, p. 4): a narrativa torna-se consciente de si mesma ao incorporar e tensionar vozes díspares.

A primeira estrofe da música retrata ambos os envolvidos repensando o relacionamento; sem uma quebra do discurso de um para o outro, o ouvinte/ leitor fica, a priori, “perdido nesse labirinto de vozes” (MICALI, 2011, p. 2):

se não fosse por sua maturidade nada disso teria acontecido  
se você não fosse mais esperto que os outros de sua idade eu teria sido capaz de me controlar  
se não fosse por minha atenção você não teria sido bem-sucedida  
e se não fosse por mim você nunca teria alcançado muita coisa (MORISSETTE, 2002, tradução nossa<sup>9</sup>).

Mais do que uma simples contradição de pontos de vistas distintos, o recurso polifônico permite que o texto, aqui, revele seu caráter de construção; ele “estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 156).

---

<sup>9</sup> “If it weren’t for your maturity none of this would have happened/ If you weren’t so wise beyond your years I would’ve been able to control myself/ If it weren’t for my attention you wouldn’t have been successful and/ If it weren’t for me you would never have amounted to very much”.É importante ressaltar que os trechos foram traduzidos de forma meramente técnica, de maneira a facilitar a compreensão, podendo haver assim uma perda em termos poéticos ou literários em relação à letra original.



Em *Hands clean*, como veremos adiante, há nessa polifonia metaficcional uma clara crítica a uma das vozes: ao assumir o ponto de vista do abusador, Alanis se apropria do discurso do outro para criticar a ele mesmo, subvertê-lo e expor suas contradições, num processo consciente por parte do eu-lírico. Verificam-se, aqui, procedimentos característicos da paródia: ela só pode ocorrer a partir da apropriação e posterior inversão do discurso do outro, em um movimento que “deve recriar a linguagem, parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada” (BAKHTIN, 2002, p. 161). Como afirma Sant’Anna (1995), há o estabelecimento de um novo paradigma, em que o novo é dito através do velho; “a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 1995, p. 29). Hutcheon (1985, p. 17), por sua vez, define o termo como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”, acrescentando que, ao contrário do que é comumente propagado pelo senso comum, a paródia não implica necessariamente em um efeito cômico. No caso de *Hands clean*, a voz do eu-lírico incorpora a voz do outro para hostilizá-la por meio das palavras e revelar seus abusos; e assim o texto se transforma em um palco de embates e tensões, em que o discurso do amante mais velho é rebatido e ironizado.

Na paródia, assim, o discurso do outro deve estar claro, bem-estabelecido, para que possa ocorrer o contraponto e o antagonismo. O *outro* se torna instrumento para que o *eu* se expresse; e, através desse processo, “minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva uma tensa relação racional” (BAKHTIN, 2010, p.72).





#### 4. MOLDURAS E ESPELHAMENTO

Dirigido por Francis Lawrence, o videoclipe retrata todo o processo de criação, produção e divulgação de uma música, no contexto da indústria fonográfica atual, ao mesmo tempo que mostra o conflito interno da personagem Alanis para resolver um relacionamento, em um contexto no qual o artista “transforma sua pessoa em imagem e, paradoxalmente, contamina-se de ficção” (BERNARDO, 2010, p. 184).

No clipe, um encontro com um ex-amante em um restaurante provoca um processo reflexivo na personagem, em que ela avalia as circunstâncias do relacionamento passado, o que a estimula à criação da letra de *Hands clean*. Segue-se a gravação da música; a entrega do *demo* para um produtor musical; a fabricação do álbum; a produção de *photoshoots* e a gravação de um clipe para a música; a divulgação da canção nas rádios em lojas; a recepção do público; a turnê de divulgação do trabalho. Por fim, um ano depois, voltamos ao mesmo restaurante; a personagem limpa suas mãos e deixa o local.

O primeiro e mais óbvio signo metaficcional presente no videoclipe é o fato dele retratar a própria construção de uma música e de um clipe musical. Cria-se, assim, uma ponte comunicacional entre a ficção e a realidade: o videoclipe que é produzido na narrativa pode perfeitamente ser o videoclipe utilizado para retratar o processo produtivo. Aqui, traça-se um ciclo semelhante ao que Bernardo (2010) constrói enquanto analisa o conto *A continuidade dos parques*, de Julio Cortázar.

Todo o videoclipe é apresentado em uma pequena televisão – uma *tela dentro da tela* (captura de tela 1), que retrata os acontecimentos que vão desde a escrita da letra até a turnê de divulgação do trabalho. Ora, a escolha



de ‘apreender’ a narrativa dentro de uma pequena tela em um espaço vazio não nos parece inócua.

Figura 1: a tela metaficcional de Hands clean



Fonte: Reprodução/YouTube.

Como já ressaltamos, Waugh (1984) utiliza o conceito de *frames* (ou *molduras*) para definir estruturas, bases ou suportes que servem de mediação entre o eu o mundo. Tanto a vida quanto a ficção, então, são percebidas através dessas molduras, e é impossível saber onde uma moldura termina e outra começa. Na vida, as molduras têm as mesmas funções que as convenções narrativas na ficção: facilitando o desenrolar da ação e o envolvimento em uma determinada situação. Em *Hands clean*, a tela dentro da tela desempenha o papel de moldura, a “janela” através da qual a realidade diegética é percebida. Ao fazê-lo, a narrativa impõe-nos uma questão: em que medida aquilo que estamos vendo *em ambas as telas*, a real e a ficcional, foi resultado de um processo de criação?



O ato de assistir, de presenciar algo construído, torna-se claro e consciente ao espectador: afinal, o que jaz no espaço vazio fora da tela? Ao tornar a moldura do universo diegético clara, o videoclipe ao mesmo tempo confunde as margens entre ficção e realidade, desconstruindo a ilusão de naturalidade e provocando o espectador para o fato de que, no final, o próprio processo criativo é um discurso ficcional. Como ressalta Waugh, “nem as experiências históricas nem as narrativas ficcionais são despojadas de mediações, linguagem ou – como os modernistas diriam, são ‘fluidas’ ou ‘aleatórias’”. A autora assinala ainda que as “molduras são essenciais em toda a ficção. Elas se tornam mais perceptíveis na medida em que se movem de modelos realistas para modernistas e são explicitamente retratadas na metaficção” (WAUGH, 1984, p. 30, tradução nossa<sup>10</sup>).

A construção dessas mediações é deixada clara em diversos momentos da narrativa: quando vemos a protagonista do videoclipe escrevendo, à mão, a letra da música (captura de tela 2); quando a câmera focaliza o gravador de música, atentando para o registro da trilha sonora; ou quando, durante a gravação do clipe dentro do clipe, a câmera filma a própria câmera (captura de tela 3), num processo de espelhamento que sugere ao espectador “o reflexo dos discursos que intervêm na nossa relação com o mundo empírico” (VIEIRA, 2016, p. 79); assim, tornamo-nos conscientes de que aquilo que conhecemos por realidade é de fato um retrato, um espelho: estamos sempre diante de um simulacro (BERNARDO, 2010). Conforme Shohat e Stam (2006, p. 264), “o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja,

---

<sup>10</sup> Tradução de: “neither historical experiences nor literary fictions are unmediated or unprocessed or nonlinguistic or, as the modernists would have it, ‘fluid’ or ‘random’. Frames are essential in all fiction. They become more perceptible as one moves from realist to modernist modes and are explicitly laid bare in metafiction”.

uma versão mediada de um mundo socioideológico que é texto e discurso”; ao invés de imprimir no espectador uma (falsa) sensação de naturalidade e espontaneidade, as molduras metaficcionalis aprofundam os níveis de significação atingidos pelo espectador ao promoverem o desmascaramento do caráter deliberadamente artificial da obra ficcional.

Figuras 2 e 3 — a mediação criativa retratada no videoclipe quebra a ilusão de realidade



Fonte: Reprodução/YouTube.

É interessante perceber como esse enevoamento das fronteiras entre a ficção e a realidade ganha outra camada quando o videoclipe imprime, na tela, as letras da própria música, num ato característico dos aparelhos de karaokê. Mais uma vez, a noção de ilusão é quebrada e o espectador fica ciente de sua própria presença enquanto participante ativo da construção do sentido – no karaokê, a música só ganha ‘voz’ a partir do momento em que o público age; em *Hands clean*, a letra da música – a linguagem escrita, para além da visual e sonora – é esteticamente reincorporada, num procedimento de recontextualização que ocorre quando a linguagem é assim utilizada; Waugh



fala em como tal uso metaficcionalmente explícito da linguagem “apresenta um relacionamento direto e problemático que aponta para o fato de que a linguagem não é simplesmente uma série de formas vazias preenchidas de significado, mas que ela de fato dita e delinea o que pode ser dito e, desta forma, o que pode ser percebido” (WAUGH, 1984, p. 25, tradução nossa<sup>11</sup>).

Não apenas no exemplo do karaokê, a figura do ouvinte/espectador/receptor é constantemente destacada, e quem assiste é lembrado seguidamente dos papéis que desempenha enquanto consumidor de um produto musical. O ato de ir até uma loja comprar um álbum; de ouvir a música no rádio; de compartilhar a canção com os amigos: são comportamentos vistos no vídeo que reproduzem o próprio processo recepcional pelo qual o objeto ainda vai passar e desvelam, mais uma vez, o diálogo complexo que se estabelece entre a realidade ficcional e a cotidiana: os personagens do vídeo são seu próprio público; o *eu* está inserido no universo diegético. Nesse contexto, percebe-se um posicionamento mais central assumido pelo espectador, pois “se antes ele era apenas coadjuvante, agora passa a ser elemento essencial para o desenrolar da narrativa. A ficção passa a destacar e analisar sua própria condição ficcional e levanta questões relevantes sobre a realidade” (CORSI, 2014, p. 83).

O ato de ver a si mesmo, de ver o seu papel ali representado, lembra ao telespectador que a realidade pode não ser tão concreta; que estamos todos sujeitos constantemente, no cotidiano, às maquinações calculadas da ficção. As molduras se embaçam e entrelaçam; a janela da qual eu observo o mundo,

---

<sup>11</sup> Tradução de: “...presents a direct and problematical relationship between style and content which draws attention to the fact that language is not simply a set of empty forms filled with meaning, but that it actually dictates and circumscribes what can be said and therefore what can be perceived”.



considerada a última base confiável da experiência entre o eu e os outros, subitamente não parece ser mais tão concreta e real. Ao me ver em uma atividade tão banal quanto ouvir música, “emerge a sensação desagradável de que outrem também possa ver o que estamos vendo, ou seja, de que nos encontremos dentro de um filme [ou de um videoclipe] sendo observados por um espectador invisível” (BERNARDO, 2010, p. 223).

Em *Hands clean*, esse estreitamento das fronteiras entre o real e o ficcional é essencial para a produção de sentidos.

## **5. 5 A METAFICÇÃO QUE DISCURSA: SEXISMO E ABUSO EM *HANDS CLEAN***

Já ressaltamos que, na letra da música que compõe o objeto aqui analisado, é descrito um relacionamento abusivo vivenciado pelo eu-lírico. Em entrevistas, Morissette relevou que *Hands clean* “remete a um relacionamento com um de seus colaboradores musicais” quando tinha apenas 14 anos, acrescentando que a música “poderia ser categorizada” como uma canção sobre um relacionamento sexual abusivo: “eu senti que havia essa ilusão de que eu teria que escolher entre esse complexo tipo de relacionamento entre homens mais velhos e cantoras jovens na indústria, ou não ter a chance de expressar minha música”<sup>12</sup> (MORISSETTE *apud* STRAUSS, 2002, tradução nossa).

Em *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Sheila Whiteley fala de uma “serialização” dos corpos femininos na indústria musical: os indivíduos enquanto produtores autênticos de criação artística são

---

<sup>12</sup> “I just feel like there was this illusion that I had to pick between this complex kind of relationship with older men and younger women in the industry, or no music being expressed”.



descartáveis; o que importa é o *show*, os corpos em movimento e a sensualidade (WHITELEY, 2013).

Nos parece sintomático, assim, que o contexto diegético escolhido para o videoclipe de *Hands clean* seja a própria produção musical em ritmo industrial, considerando o cenário de composição e venda de música em larga escala no Ocidente nos anos 2000, principalmente nos Estados Unidos: o tema do relacionamento romântico abusivo da canção é, no videoclipe, ampliado para questões mais amplas<sup>13</sup> através do uso de procedimentos metaficcionalis.

Autores como Timothy Taylor (2012) e Robert Burnett (1996) apontam para o caráter capitalista da indústria musical atual no Ocidente, e tais considerações, como veremos, são abordadas em nosso objeto; mais saliente, entretanto, torna-se a problemática do abuso e do sexismo inerentes à indústria fonográfica, principalmente no âmbito norte-americano. Ao analisar o papel da mulher na indústria musical contemporânea, Whiteley menciona os problemas enfrentados “ao desafiarem o sistema patriarcal inerente à indústria musical. [...] A interação entre os indivíduos e os meios de produção e os procedimentos da indústria continua a marginalizar as mulheres, sejam elas engenheiras, produtoras ou músicas” (2013, p.XIX, tradução

---

<sup>13</sup> Os temas de violência contra a mulher, sexismo e abuso na indústria musical são complexos e amplamente discutidos academicamente; por limitações teóricas e espaciais, está fora de nosso alcance tratar de tais questões com a profundidade merecida. Em nosso trabalho, abordamos o tema até o ponto em que ele se relaciona com os aspectos metaficcionalis – o foco de nosso estudo, afinal – já destacados. Portanto, leituras complementares seriam necessárias para os que desejam se aprofundar no assunto. As obras *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, de Sheila Whiteley, e o já mencionado *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, editado por Whiteley, podem ser uma boa introdução.

nossa<sup>14</sup>). Conforme a autora, mesmo um dos instrumentos mais comuns na música pop/rock ocidental, a guitarra, é considerada um símbolo de força masculina, e mulheres guitarristas enfrentam o estigma de manipularem um instrumento simbólica e fisicamente fálico.

Em *Hands clean*, música e vídeo se unem para produzir um discurso acerca dos relacionamentos abusivos a que as mulheres são constantemente submetidas – não apenas relacionamentos amorosos, mas, mais especificamente, o abuso e o sexismo presentes nas relações estabelecidas no contexto da indústria fonográfica. Para além da dependência profissional explicitada na estrofe que já destacamos, outros trechos da música delineiam o complicado relacionamento existente entre a personagem-Alanis e o par amoroso: “só tenha certeza de que você não vai falar de mim para ninguém, especialmente aos membros de sua família/ é melhor mantermos isso apenas para nós e não contar a nenhum de nossos conhecidos” (MORISSETTE, 2002, tradução nossa<sup>15</sup>).

À mulher cabe o papel de submissão e silenciamento, de conformidade com uma situação de exploração. Em estudo que analisou o papel feminino em 132 vídeos musicais, Richard Vincent (1989, p. 159, tradução nossa<sup>16</sup>) afirma que o sexismo ainda é bastante alto em videoclipes; “parece mais comum do que nunca que mulheres sejam utilizadas exclusivamente como objetos decorativos”. Como declara a letra de Morissette (2002, tradução

---

<sup>14</sup> “In challenging the systems of patriarchy inherent in the music industry (...). The interaction between individuals and the structure and processes of the music industry continue to marginalise women, whether as engineers, as producers or as musicians”.

<sup>15</sup> “Just make sure you don’t tell on me especially to members of your family/ We best keep this to ourselves and not tell any members of our inner posse”.

<sup>16</sup> “It seems just as common as ever for women to be used exclusively as decorative objects”.

nossa<sup>17</sup>): “eu posso até desejar me casar com você um dia / se você ficar de olho no peso e mantiver esse corpo firme”.

Na narrativa do videoclipe de *Hands clean*, a figura da mulher como mero “objeto decorativo” ou elemento sexualizado é sugerida durante a sessão de fotos que precede a produção do vídeo-dentro-do-vídeo. Nos bastidores, o fotógrafo pede para que a Alanis-personagem agarre os seios e explore seu próprio corpo de forma sensual, quase caricata (captura de tela 4); ao que a cantora do vídeo responde com gestos obscenos.

Figura 4 — durante a sessão de fotos promocionais, fotógrafo pede que Alanis agarre os seios: referência à sexualização constante da mulher no meio musical



Fonte: Reprodução/YouTube.

---

<sup>17</sup> “I wish I could tell the world ‘cause you’re such a pretty thing when you’re done up properly/ I might want to marry you one day if you watch that weight and keep your firm body”.

Em outro momento, logo após escrever a música, vemos a protagonista no escritório cercado de arranha-céus – o próprio espaço é, aqui, indicativo de poder e opressão– de um empresário do ramo da música. A Alanis ficcional apresenta *Hands clean* ao executivo e, ao ouvi-la, ele faz um sinal de desprezo. Ignorando a expressão de revolta da artista, o empresário faz uma ligação enquanto acaricia, ambicioso e lascivamente, um prêmio Grammy (captura de tela 5).

Figura 5 – executivo da indústria musical cobiça um Grammy ao receber a cópia de Hands clean



Fonte: Reprodução/YouTube.

A dicotomia entre criação genuína (retratada durante o processo de escrita e composição da música) e produção comercial é aqui exposta; menos preocupada com a expressão artística, a indústria musical gere seus negócios com base na possibilidade de lucros e sucesso comercial (TAYLOR, 2012).




Conforme já mencionamos, a dissolução (ou, ao menos, o ofuscamento) dos limites entre ficção e realidade servem a um propósito específico na narrativa aqui estudada. Ao promover, no espectador, tal autoconsciência através de elementos metaficcionalis, o videoclipe produz um discurso bastante específico; uma crítica ao sistema de produção musical atual, que se baseia na exploração dos artistas – principalmente de artistas femininas, que são continuamente hiperssexualizadas – e se norteia com base em vendas e lucro. O produto artístico se volta para si mesmo para produzir sentido, para tomar uma posição carregada de significado; há, aqui, um exemplo de que “o denominador comum mais básico da metaficção é criar uma ficção e **produzir um discurso sobre a criação dessa ficção**”. Assim, os “dois processos são mantidos juntos em uma tensão formal que destrói as distinções entre ‘criação’ e ‘crítica’ e os mescla nos conceitos de ‘interpretação’ e ‘desconstrução” (WAUGH, 1984, p. 6, tradução nossa, grifo nosso).

Em complemento, como afirma Harrison (2012, p. 10-11, tradução nossa<sup>18</sup>): “[a metaficção]reflete não apenas sobre o processo de escrita, mas sobre a forma como ‘histórias’ e ‘narrativas’ em geral (incluindo as de cunho histórico e político) são construídas, e como tais construções têm impacto sobre práticas reais”. Na narrativa audiovisual de *Hands clean*, o processo de concepção, criação, produção e distribuição de um produto musical é dissecado e posto em cheque, levantando questões que ultrapassam o meio ficcional e atingem os procedimentos concretos da indústria musical do século XXI.

---

<sup>18</sup> “Reflecting not just upon the writing of novels but upon the ways ‘stories’ or ‘narratives’ in general (including historical and political ones) are constructed, and on how those constructions impact actual practices”.



No nosso objeto, o ‘fazer’ música é desnudado e, ao mesmo tempo, criticado, desconstruído, problematizado. Ao ver a si mesmo no videoclipe; ao observar a cadeia produtiva da música; ao receber as sugestões de abuso – o espectador “acorda” da ilusão, toma consciência do que jaz *por baixo* (ou *por dentro*) do videoclipe e a leitura desejada é possibilitada por meio da linguagem e da maneira como ela é estruturada na narrativa; Vieira (2016) menciona que, nestes casos, há uma linguagem metaficcional que foge dos moldes e fórmulas pré-determinados pela cultura de massa. Uma abordagem realista pressupõe um texto que é entregue pronto, acabado, aparentemente um objeto de criação natural e espontânea – e por isso mesmouma mera ilusão vendida ao espectador/leitor. A escolha de ferramentas autorreflexivas aproximaria, portanto, o receptor final de uma certa verdade – ou, de forma mais acurada, de uma das muitas verdades possíveis – escondida pelo texto. A obra, assim, é posta como “prática crítico-criativa, como **metacriação**, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e reescritura da história” (PLAZA, 1987, p. 209, grifo nosso).

Apesar da existência dessas “verdades possíveis” que acabamos de mencionar, há que se ter cuidado, claro, para não se confundir o discurso metaficcional com a realidade de fato – quando, na verdade, a própria metaficção questiona a existência de uma realidade puramente objetiva e factual, sem a mediação da ficção (HUTCHEON, 1991). *Hands clean* não oferece – nem pretende oferecer – ao espectador uma verdade construída, pronta, sobre a indústria musical, a exploração do corpo feminino, ou qualquer outro tema; e sim tece um comentário, possibilita a (auto)reflexão, aponta caminhos interpretativos que estariam inacessíveis (ou seriam menos perceptíveis, encobertas pela fantasia ficcional) caso adotasse uma postura realista. Bernardo (2010, p.





182) nos esclarece que “a ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de ‘dizer a verdade’ supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de ‘firmar a verdade’ supõe uma verdade possível dentre outras”. Para o autor, a “verdade ‘mesma’ é cinzenta, saborosa e, em última análise, inacessível, ao passo que a verdade do poeta é colorida, suculenta e intensa”.

A verdade, numa acepção quase religiosa do termo, é aqui inexistente. Em Morissette, há uma verdade que é posta para ser questionada; uma verdade que é produzida através da subversão da voz do outro; uma verdade polifônica, metaficcional, que não reflete a realidade, mas aponta para as tênues linhas que separam “criação” e “mundo real” e sugere que a realidade mesma pode ser modificada e ficcionalizada: “que parte de nossa história é reinventada e escondida? / que parte de sua memória é seletiva e tende a esquecer?” (MORISSETTE, 2002, tradução nossa<sup>19</sup>).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de elementos metafissionais permite que a narrativa de ficção reflita sobre si mesma, quebrando a ilusão de “realidade” existente em narrativas que se consideram realistas. Em nosso objeto, a adoção de um ponto de vista autorreflexivo permite traçar comentários sobre o fazer artístico e criticar as condições sob as quais ele é produzido e veiculado.

*Hands clean* contagia a ficção com doses de realidade (ou vice-versa) ao abordar os processos e meios que jazem por detrás da cadeia produtiva da indústria contemporânea de música. A artista encena a si mesma, a

---

<sup>19</sup> What part of our history’s reinvented and under rug swept? / what part of your memory is selective and tends to forget?”.



câmera filma um duplo, um videoclipe é gravado dentro do videoclipe, o espectador se vê em variados momentos de recepção e consumo: são notas de uma metaficção presente para refletir sobre sua criação e, ainda, para produzir um discurso crítico sobre o que está sendo retratado.

A ficção não volta para si mesmo acriticamente, como um espelho que apenas reflete passivamente a imagem original; antes, ela *refrata*, olha a si mesma para desconstruir-se, e, assim, revelar o que jaz nas entranhas de seus procedimentos constituintes. Na música de Morissette, letra e música se unem numa narrativa audiovisual que se desnuda para que sua verdadeira voz possa ser ouvida e percebida; uma analogia é construída entre o relacionamento amoroso e profissional, entre o homem e a indústria da música: todos contaminados por sistemas patriarcais de abuso e opressão.

Não que a metaficção reflita a “realidade”. É mais que isso: ela oferece possibilidades mais ricas de leitura, acrescenta opções em um jogo que, do contrário, disporia de uma carta única. Ela renega as verdades cristalizadas e os discursos monológicos para que outras vozes possam se pronunciar.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Augusto Goés Júnior *et al.* 5. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.



BURNETT, R. **The global jukebox: the international music industry.** Londres: Routledge, 1996.

CARVALHO, C. O. **Sinestesia, ritmo e narratividade:** estratégias de interação entre imagem e música em videoclipes do U2. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/t&d/CARVALHO.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

COELHO, L. R. As relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26, 2003, Belo Horizonte. **Anais.** Belo Horizonte: Intercom, 2003, v. 1, p. 1-12. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP07\\_coelho.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_coelho.pdf). Acesso em: 23 jan. 2019.

CORSI, C. M. A metaficção nos romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói”. **RUS**, v. 3, n. 3, p. 70-84, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88703>. Acesso em: 28 dez. 2019.

GOODWIN, A. **Dancing in the distraction factory: music television and popular culture.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HANDS CLEAN. Direção de Francis Lawrence. Interpretação de Alanis Morissette. [S.I]: Warner Bros. Music, 2002. Vídeo online (4 min. 31 segs.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbrbhJttNu8>. Acesso em: 28 dez. 2019.

HARRISON, G. **Environmental justice metafiction: Narrative and Politics in Contemporary Ethnic Women’s Novels** by Louise Erdrich, Linda Hogan, Ruth Ozeki, and Karen Yamashita. 2012. 360 f. Tese (Doutorado em English) — University of Wisconsin-Madison, Madison, 2012. Disponível em: <http://depot.library.wisc.edu/repository/fedora/1711.dl:64M3OHHPI5KPP82/datastreams/REF/content>. Acesso em 23 dez. 2019.



HOLZBACH, A. Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: a história social de surgimento do videoclipe. **Comum**, v. 16, n. 36, p. 48-63, 2014. Disponível em: <http://www.facha.edu.br/pdf/Comum36.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

MICALI, D. L. C. 2011. Ironia e pós-modernidade em O homem duplicado, de José Saramago. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 12, Uberlândia, 2011. **Anais [...]**.Uberlândia: UFU, 2011, v. 1, p. 1-8. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011\\_361.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_361.pdf). Acesso em: 28 dez. 2019.

MORISSETTE, A. Under rug swept. Burbank: Maverick Records, 2002. 1 CD (50 min.).

MSOPR. **Morissette cut by cut**, 2002. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090124210013/http://www.msopr.com/mso/morissette-cutbycut.html>. Acesso em PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e companhia**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.



STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. A política da reflexividade. In: STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003, p. 174-176.

STRAUSS, N. **The pop life**: Alanis Morissette reveals her trials as a teenage star. 2002. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2002/02/14/arts/the-pop-life-alanis-morissette-reveals-her-trials-as-a-teenage-star.html?mcubz>. Acesso em: 23 jan. 2020.

TAYLOR, T. **The sounds of capitalism**: advertising, music, and the conquest of culture. Chicago: University of Chicago, 2012.

VIEIRA, M. C. S. **A metaficção em Mário de Carvalho**. 2016. 276 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) — Universidade Aberta, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://repositorioaberto.uv>VINCENT, R. C. Clio's Consciousness Raised? Portrayal of Women in Rock Videos, Re-Examined. **Journalism & Mass Communication Quarterly**, v. 66, n. 1, p. 155-160, 1989. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/107769908906600121?journalCode=jmqb>. Acesso em: 24 dez. 2019.

WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1984.

WHITELEY, S. **Women and popular music**: sexuality, identity and subjectivity. Londres: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. **Sexing the groove**: popular music and gender. Londres: Routledge, 2013.





# VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E A IDENTIDADE DE ADOLESCENTES PRIVADOS DE LIBERDADE

## LINGUISTIC VARIATION AND THE IDENTITY OF PRIVATE FREEDOM ADOLESCENTS

Rodrigo Mazer ETTO<sup>1</sup>

Valeska Gracioso CARLOS<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: etto.rodrigo@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa . E-mail: vgracioso@gmail.com.





## RESUMO

O presente trabalho visa analisar um *corpus* obtido por meio do registro de fala de seis adolescentes lotados no Centro de Socioeducação de Ponta Grossa, com o objetivo de compreender a relação entre identidade e variação linguística, através dos fundamentos teóricos de Scherre (2007, 2008) e Bortoni-Ricardo (2005, 2009), e dos conceitos de identidade que constam em Houaiss e Villar (2011) e Ferreira (2004). Com base em pressupostos da Sociolinguística, será analisado o uso dos recursos variacionais para afirmação, num processo dinâmico, das diversas dimensões da identidade social, além do peso que têm os grupos nos quais o adolescente deseja se inserir e os papéis sociais que representa na formação de sua identidade.

## PALAVRAS-CHAVE

adolescência;variação linguística;identidade.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze a corpus obtained through the speech record of six adolescents at the Center of Socioeducation of Ponta Grossa, with the objective of understanding the relationship between identity and linguistic variation, through the theoretical foundations of Scherre (2007, 2008) and Bortoni-Ricardo (2005, 2009), and the concepts of identity that are contained in Houaiss and Villar (2011) and Ferreira (2004). Based on assumptions of Sociolinguistics, the use of the variational resources will be analyzed to affirm, in a dynamic process, the various dimensions of social identity, in addition to the weight of the groups in which the adolescent





wants to be inserted and the social roles that he represents in the formation of his identity.

## **KEYWORDS**

adolescence;linguistic variation; identity.

## **1. INTRODUÇÃO**

Falar em identidade é algo bem complexo, visto que neste processo interferem diversos fatores: sociológicos, psicológicos, cognitivos e culturais. Na formação identitária, o papel da língua é primordial, visto que os sujeitos são constituídos na e pela linguagem. Além disso, Scherre (2007, p. 10) lembra que “um povo se individualiza, se afirma e é identificado em função de sua língua”.

Interagindo com o outro, por meio da fala, o sujeito se compõe, estabelecendo as diversas relações sociais e retratando o conhecimento de si próprio e do mundo, ou seja, seus valores ideológicos e visões de mundo. Não obstante, conforme relata Castilho (2010, p. 31) “é na língua que se manifestam os traços mais profundos do que somos, de como pensamos o mundo, de como nos dirigimos ao outro”.

A importância da língua é fortalecida ao se constatar que, por meio dela, é possível reconhecer os sujeitos dos diferentes agrupamentos, sua idade, os estratos sociais a que pertencem, seu grau de escolaridade, entre outros aspectos, já que, no ato da fala, são expressas aos ouvintes indicações sobre nossas origens e o tipo de pessoas que somos. Nossa escolha lexical mostra se somos jovens, conservadores ou urbanos. Também por meio da escolha dos vocábulos podemos dar mostras de nossa profissão, e é pelo sotaque que podemos indicar o lugar de onde viemos ou em que vivemos. Além da



origem, nosso comportamento linguístico é frequentemente submetido a diversas influências relacionadas à nossa identidade social, como sexo, idade, inserção no sistema de produção e pertencimento a grupos.

Aguilera (2008, p.105) corrobora tal afirmação ao mencionar que a “atitude linguística assumida pelo falante implica a noção de identidade”, que se pode definir como a “característica ou o conjunto de características que permitem diferenciar um grupo de outro, uma etnia de outra, um povo de outro”.

Dentro deste entendimento, e cientes de que as línguas variam no espaço, no tempo, de um grupo social para outro, de uma situação comunicacional a outra e de acordo com a faixa etária, pretendemos, neste trabalho, discutir o uso da linguagem como marca de identidade em um grupo especial de indivíduos – os adolescentes internos do Centro de Socioeducação de Ponta Grossa – observando como a variedade linguística por eles utilizada lhes confere singularidade.

## **2. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE IDENTIDADE**


No dicionário Houaiss, a palavra identidade é classificada como um substantivo feminino que significa

estado do que não muda, do que fica sempre igual (impressão digital); consciência da persistência da própria personalidade; o que faz com que uma coisa seja a mesma (ou da mesma natureza) que outra; conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa ou coisa, graças às quais é possível individualizá-la (HOUAISS; VILLAR, 2011, p. 1595).

No dicionário Aurélio (2004), identidade é







qualidade daquilo que é idêntico; conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa (nome, idade, sexo, estado civil, filiação, etc.); o aspecto coletivo de um conjunto de características pelas quais algo é definitivamente reconhecível ou conhecido (FERREIRA, 2004, p. 1060).

Entretanto, não há, entre estas acepções, uma de considerável importância: a identidade como voz marcante do indivíduo em interação. Scherre (2008, p. 10) considera as línguas humanas como “mecanismos de identidade”, e Castilho (2010, p. 33) eleva as línguas naturais ao “ponto mais alto de nossa identidade como indivíduos e como participantes de uma sociedade”.

Considerada tal perspectiva, a identidade reflete-se no uso da linguagem, já que, como foi apontado, o sujeito é constituído por seu intermédio. Não obstante, sendo a fala “o aspecto individual da linguagem humana” (TERRA, 1997, p.16), é ela a expressão identitária por excelência, e, sendo sujeita a variações, representa uma diversidade de identidades.

Bortoni-Ricardo (2005, p. 176) afirma que

O comportamento linguístico está permanentemente submetido a múltiplas e co-ocorrentes fontes de influência relacionadas aos diferentes aspectos da identidade social, tais como sexo, idade, antecedente regional, inserção no sistema de produção e pertencimento a grupo étnico, ocupacional, religioso, de vizinhança etc. Quando falamos, movemo-nos num espaço sociolinguístico multidimensional e usamos os recursos da variação linguística para expressar esta ampla e complexa gama de identidades distintas.

Para a autora, no processo de identidade, os falantes selecionam as regras de seu repertório, de modo a assemelharem-se ao grupo de referência a que desejam se associar. Sobre a acomodação promovida pelo falante, afirma que ela se volta “aos membros de uma rede virtual, com quem o



falante deseja identificar-se e de quem ele ou ela espera receber ratificação ou aprovação.” (BORTONI-RICARDO, 2005, p. 178).


É seguindo tal perspectiva que Le Page (1980) considera cada ato de fala como um ato de identidade, ou seja, para ele, a linguagem é o índice por excelência da identidade, visto que as regras linguísticas utilizadas pelo falante na busca de aproximação com os membros do grupo com o qual deseja se identificar são criadas no momento da enunciação, por meio de escolhas linguísticas inconscientes que se associam às múltiplas dimensões formadoras da identidade social e aos papéis que assumem na comunidade de fala.

Tais regras são flexíveis, já que se ajustarão ao interlocutor, à necessidade, ao tema, ao assunto. Diante disso, é comum observar até um exagero por parte de falantes, ou grupo de falantes, a fim de marcar uma identidade, como observado por Labov (2008) em seu estudo sobre o inglês falado na Ilha de Martha’s Vineyard, em que os nativos da ilha tendiam a exagerar a pronúncia de determinado fonema para se diferenciarem dos turistas.

Bortoni-Ricardo (2009, p. 33), ao discorrer a respeito da variedade regional como instrumento que confere identidade a um grupo, assegura que “ser nordestino, ser mineiro, ser carioca etc. é motivo de orgulho para quem o é, e a forma de alimentar esse orgulho é usar o linguajar de sua região e praticar seus hábitos culturais”.

Também Calvet (2007, p. 75), analisando pesquisa realizada em Porto Rico sobre a percepção de uma pronúncia valorizada do /r/, observa que “em situações nas quais a urbanização é vivida como um perigo para a identidade, vai-se [...] valorizar o modo de falar dos camponeses.” Em outras palavras, sendo cada ato de fala uma marca identitária, faz-se necessário levar em conta também o contexto em que são geradas as regras linguísticas, uma vez





que a construção do indivíduo está inteiramente relacionada ao ambiente no qual ela se desenvolve.

De acordo com Mattos e Silva (2006), uma criança se socializa primeiramente com a família, depois com os amigos e a escola, sendo estes domínios sociais fundamentais para a construção de papéis e, conseqüentemente, para a definição da identidade. Assim, ao discorrer sobre o ser humano, e mais particularmente sobre o adolescente, é indispensável perceber o ambiente e as relações que o circundam, o amparam e mostram seu interior, detalhes que se refletem na maneira como esse indivíduo irá se expressar, na escolha lexical, no uso ou não de determinada variedade linguística. Isso implica pensar no indivíduo como integrante de um grupo, aliado às práticas que este impõe, e como ator social que representa diversos papéis, de acordo com a exigência dos diversos contextos.

### **3. O FENÔMENO DA VARIAÇÃO NA LINGUAGEM DE ADOLESCENTES**

Considerar a fase da adolescência como o período mais conturbado do desenvolvimento humano, em especial na construção da identidade, já é senso comum. Certamente, isso se deve ao fato de ser este um momento de transição para o indivíduo, que deixa de ser criança, sem ser ainda totalmente adulto, já que não atingiu o grau de maturidade que é esperado socialmente para essa fase da vida.

Para Erikson (1998), a construção da identidade adolescente é um processo que advém da observação e da releitura de identificações anteriores, o que significa dizer que o adolescente não busca a cópia de um modelo de conduta, mas tenciona modificar, questionar, acrescentar e reconstruir tal modelo de acordo com sua visão, e assim se constituir como sujeito.




É na adolescência que o sujeito está se percebendo como integrante de um mundo social e necessita do outro para construir sua identidade, de uma referência externa, além de ser este o período em que se acentua a busca por aceitação social. A fim de obter tal acedência, o adolescente seguirá os seus pares, compartilhando com eles diversas afinidades, como vestimentas, formas de se expressar e atitudes, dentro outros aspectos. Por conseguinte, a variedade linguística por ele utilizada é também parte de sua identidade, o que faz com que as particularidades regionais ou dialetais que perpassam sua fala devam ser respeitadas, a fim de que sua identidade também o seja, o que é corroborado pelos PCNs (BRASIL, 1998, p. 46), como se pode ler no excerto seguinte:

é preciso considerar o fato de que os adolescentes desenvolvem um tipo de comportamento e um conjunto de valores que atuam como forma de identidade, tanto no que diz respeito ao lugar que ocupam na sociedade e nas relações que estabelecem com o mundo adulto quanto no que se refere a sua inclusão no interior de grupos específicos de convivência. Esse processo, naturalmente, tem repercussão no tipo de linguagem por eles usada, com a incorporação e criação de modismos, vocabulário específico, formas de expressão etc. São exemplos típicos as falas das tribos, grupos de adolescentes formados em função de uma atividade (surfistas, skatistas, funkeiros etc.).

De acordo com Mothes e Rosa (2009), o provérbio ‘dize-me com quem andas e direi que és’ encontra respaldo em Labov (2008), pois todos nós adotamos, de forma consciente ou não, comportamentos semelhantes aos de nossos pares, das pessoas de nosso convívio social, e isso se reflete em nosso comportamento linguístico.

O adolescente, como já foi observado, é vulnerável a qualquer tipo de influência no decorrer das etapas de sua formação e, como a língua também





se mostra como uma baliza à sua identidade, cada fase ultrapassada será representada por formas diferenciadas de usar a língua, formas que, por vezes, poderão ser divergentes. Ou seja, ele poderá, num dado momento, utilizar uma determinada gíria, uma formação frasal, uma escolha lexical que, em outra instância, por influência de um novo grupo, uma nova rede de contatos, não mais lhe será interessante, o que não significa falta de personalidade, mas, sim, característica de um período de mudanças, que sofre interferência externa ao sujeito. Neste sentido, Mothes e Rosa (2009, p. 95) compreendem que

a linguagem dos adolescentes e sua variação linguística está diretamente relacionada aos espaços interacionais em que se constroem as identidades sociais destes sujeitos. Assim, essa categoria é construída a partir de práticas sociais e contribui para enriquecer essa diversidade, uma vez que se apresenta com certa relevância e significativo poder de interferência na comunidade de fala dos indivíduos.

A adolescência, mesmo caracterizada como uma fase difícil e confusa, é significativa na formação da identidade, uma vez que nela o indivíduo deverá avaliar suas responsabilidades pessoais, a fim de aprender como utilizá-las e, assim, chegar a um conceito de quem é verdadeiramente. Diante disso, o comportamento linguístico nela apresentado será também estigmatizado.

Não raro, deparamo-nos com pais relatando sua dificuldade em compreender filhos, mesmo na atualidade, tempos em que os adolescentes têm encontrado mais canais de expressão e, conseqüentemente, mais oportunidades de se expressarem e serem ouvidos pelos adultos, influenciando, inclusive, a fala destes adultos, que passam a incorporar em seu repertório expressões características da fala adolescente.




De acordo com Pagotto (2004), há dois movimentos relacionados à identidade. O primeiro refere-se à identidade histórica ideológica, por meio da qual o sujeito se coloca como integrante de determinada época, determinado modo de ver o mundo e suas relações. Por este ângulo, pode-se observar que a camada mais jovem da população usa um dialeto que contrasta consideravelmente com o usado pelos mais idosos. Os adolescentes absorvem novidades e adotam uma linguagem mais informal, ao passo que os mais velhos se utilizam de vocábulos e formações mais conservadoras. Outra marca deste movimento vê-se no uso de um vocabulário particular pelos adolescentes, e a da pronúncia fechada da vogal tônica posterior da palavra ‘senhora’, marca bem característica dos falantes com mais idade. A adoção do moderno, característica dos mais novos, costuma promover mudanças na língua, como ocorreu com a palavra ‘legal’, gíria adolescente dos anos setenta com sentido de bom, aceita amplamente e hoje utilizada por todos na linguagem informal.

O segundo movimento é aquele em que o “sujeito da ideologia se encontra passando de posição a posição, de uma formação a outra” (PAGOTTO, 2004, p.89), ou seja, variando de acordo com o papel assumido na sociedade.

É neste sentido que compreendemos que os papéis sociais associados aos adolescentes têm, por si só, uma gama de divergências. As regras determinantes de ações são diferentes em cada domínio social, o que não seria diferente para o adolescente, o qual, atuando como filho, não agirá linguisticamente igual ao adolescente aluno, adolescente namorado, amigo, integrante de um grupo qualquer. Para cada papel, há um uso da língua diferenciado.

Goffman (2002, p. 75), no que diz respeito a esta alternância de papéis, introduz o conceito de *footing*, desconstruindo as noções





tradicionais de falante e ouvinte por julgar que tais noções encobrem relevantes aspectos da identidade social na interação, e evidencia que “os participantes constantemente mudam seus *footings* ao longo de suas falas, sendo estas mudanças uma característica inerente à fala natural”. Em outras palavras, o autor frisa que os falantes mudam seu alinhamento, ou seu enquadre de eventos, a fim de incorporar características linguísticas que facilitarão a conversação com o outro, emoldurando sua fala à fala do outro, adaptando-se a ele na projeção da identidade social correspondente ao papel social assumido no momento.

O adolescente, ao interagir atuando em diversos papéis, também estabelece tal *footing*, a fim fazer emergir sua identidade, mas o faz de forma mais generalizada, uma vez que tem necessidade de buscar uma identidade grupal que facilita a resolução das ansiedades em relação à própria falta de referenciais, modismos, posições ideológicas e filosóficas.

E, assim, partindo das reflexões sobre a teoria apresentada e tendo como pilares os estudos de profissionais diversos, vamos aos dados coletados para analisar tais considerações na vivência real do adolescente, ou seja, como isso se dá em sua fala cotidiana.

#### **4. MÉTODO DE GERAÇÃO E COLETA DE DADOS**

Analizamos um *corpus* constituído de gravações de falas de adolescentes provenientes da classe social desprivilegiada, internos do Centro de Socioeducação de Ponta Grossa, instituição que abriga menores que cumprem medidas socioeducativas de privação de liberdade estipuladas via condenação judicial. São três informantes do sexo masculino e três do



sexo feminino, doravante nomeados 1F, 2F, 3F, e 1M, 2M, 3M, de forma que as letras F e M correspondem ao sexo do informante.

O informante M1 é um adolescente loiro. O M2 é negro, considerado o ‘boa gente’ da instituição. O informante M3 tem quinze anos, trabalhava desde os 11 anos como *office-boy* em um escritório comercial e está no terceiro ano do ensino fundamental. Apesar de sua origem socioeconômica e da condição de interno, apresenta uma fala bastante padrão, que pode ser em decorrência do fato de ter sido inserido no mercado de trabalho desde tenra idade.

As informantes F1 e F3 têm as características típicas de todas as adolescentes desta classe social, não apresentando nada de relevante. A informante F2 tem dezesseis anos e está no sexto ano do ensino fundamental. Ela morava com os tios, pois os pais são ausentes. Em sua ficha, há histórico de maus tratos. Já cumpriu medida socioeducativa anteriormente. Seu modo de se expressar se assemelha mais a de um menino.

A geração e coleta de dados se deram por meio da aplicação de um questionário aberto aos seis participantes da pesquisa. Os temas das perguntas feitas aos internos estão relacionados às seguintes questões: expectativas quanto ao futuro, o que cada representante pensava sobre o sexo oposto, preferências de atividades, profissões que aspiravam alcançar, música, copa do mundo dentre outras.

As entrevistas foram realizadas separadamente, ou seja, não houve contato entre os participantes da pesquisa durante a coleta de dados, embora os menores estivessem sendo supervisionados à distância pelos educadores sociais da instituição.

Esclarecidos esses pontos, observaremos a existência, ou não, de algumas marcas tidas como próprias da linguagem adolescente, bem como





da linguagem dos menos favorecidos, os que se encontram privados de liberdade, levando em consideração apenas um fator social: o sexo.

É mister frisar que, devido a limitações do *corpus*, os informantes foram analisados apenas representando o papel social de alunos, conjecturando-se, ao final, apenas algumas hipóteses possíveis de serem inferidas, sem, entretanto, testá-las empiricamente. Um estudo mais aprofundado, ainda em elaboração, fará comparações dos informantes assumindo outros papéis na sua interação.

## 5. ANÁLISE DO CORPUS

Muitos estudos anteriores mostram que as mulheres tendem a não suprimir a vibrante R final. Entretanto, nosso *corpus* apresenta um resultado divergente: analisando a palavra ‘melhor’, nas cinco vezes em que foi utilizada, quatro pelas meninas e uma pelos meninos, a forma estigmatizada ‘melhó’ foi a mais produtiva.

F1 - Quero também ver umas faculdade e ver a ‘melhó’ pra entrar numa graduação na faculdade. Prefiro a UEPG e a UTFPR porque acho que elas, elas é ‘melhó’. (Questão 5)

F2 - Nós é ‘melhó’ que os outro tudo. [...] o Brasil preparô um esquema bem ‘melhó’ que os outros. Vai rolá tudo bem, tá ligado? (Questão 1)

M1 - Acho ‘melhó’ ficá em casa do que aqui. (Questão 2)

No que se refere à supressão da vibrante nos verbos, apenas o informante M3 apresentou a forma padrão. Os demais costumam suprimi-la, entretanto, esse fator não estabelece uma marca identitária de classe ou idade, visto que é um traço que se apresenta na fala de todos, ou seja, é o que Bortoni-Ricardo (2009) chama de traço gradual.



F2 - [...] o Brasil ‘preparô’ um esquema bem melhó que os outros. Vai ‘rolá’ tudo bem, tá ligado? (Questão 1)

F3 - Dizem as notícias que eles vai se ‘prepará’, que vai ‘tê’ muitos campos novinhos! Vamos ‘vê’. Se neguinho não ‘derrubá’na bala... (Questão 1)

F3 - Queria ‘viajá’ pra aqueles lugar legal, que nem filme, liga? (Questão 5)

M1 - Eu, ‘sê’ jogador de futebol e depois ‘estudá’. (Questão 5)

Uma marca característica da fala adolescente é o uso de gírias. Em nosso *corpus*, este fato foi mais representativo no caso dos meninos, uma vez que, entre as meninas, somente a informante F2 apresentou tal característica, com o uso dos termos ‘meu’, ‘tipo’, ‘tá ligado’, ‘sussa’, ‘falô’ e ‘mina’ de forma considerável:

F2- [...] Ah, sei, sim... é, ‘tipo’ ... dá um pouco de medo do crime, né? [...] o Brasil preparô um esquema bem melhó que os outros. Vai rolá tudo bem, ‘tá ligado’? (Questão 1)

F2 - Depois debola, curto som e de dança *funk*, ‘falô’? Danço direto no alojamento. Tô presa faz mó cara. Num foi só aqui não. Já passei por vários Censes, agora tô ‘sussa’. [...] Ah, falô, c... eu curto ‘mina’. (Questão 2)

F2 - Ah, ‘falô’, *funk*, ‘tá ligado’? C..., curto Anitta e aqueles proibidão. A Anitta e a Ludmilasão um tesão ‘meu’, com elas dá pra ficar ‘sussa’. (Questão 3)

F2 - ‘Tipo’, não é tão ‘sussa’ não. Muita regra... ‘tá ligado’? [...] E também tô de olho numa ‘mina’ aqui, ‘meu’. (Questão 4)

Já os meninos, todos utilizam gíria, sendo predominante a expressão ‘tá ligado’, mas também usam ‘cara’, ‘curto’, ‘meu’.



M1- Nunca, cara! Nóis num tem diversão, ‘tá ligado’? (Questão 1)

M1 – [...] A gente fica pedalando no pátio, joga bola quando tem bola, ‘tá ligado’? (Questão 2)

M1 – Ah, ‘meu’, ‘curto’ bola e mulher [...]. (Questão 4)

M3 – Várias tretas. Depende do dia, ‘tá ligado’? (Questão 2)

M1 – Deve ser bom uma praia, ‘tá ligado’? Nunca fui, ‘meu’. (Questão 3)

M2 – ‘Cara’, é muito nego diferente! [...]. Os funças são até que bão, num dá pra reclamar não, ‘meu’. (Questão 4)

M2 – [...] eu queria sair logo, cara. Curto a liberdade, mas tenho que pagar pelo que fiz, ‘tá ligado’? (Questão 5)

Observamos, também, a concordância de número, pelo fato de ser, de acordo com Scherre (2008), a expressão linguística que mais demonstra a estratificação social, podendo ser usada ou não para afirmar uma identidade de classe.

Podemos frisar que tanto meninos, quanto meninas, não fazem a concordância de número condizente com a norma padrão. Entretanto, vale destacar o uso feito pelo informante M3, que só apresenta uma inadequação às normas, e, ainda assim, numa estrutura linguística, que, segundo Scherre (2008), apresenta dois possíveis controladores da concordância verbal de número. Nesse contexto, inclusive na escrita monitorada, a concordância pode variar. Scherre alegaria que, no caso do exemplo a seguir, a concordância ocorre, sim, entretanto, com o núcleo do adjunto adnominal preposicionado ‘dos estádios’, e não com o sujeito ‘orçamento’.

M3- Não, né? Você sabia que o ‘orçamento’ ‘dos estádios no Brasil’ ficaram duas vezes mais caros que na África? [...]. (Questão 1)



Chamou-nos a atenção, na fala da informante F2, o uso de determinado palavrão. Foram seis ocorrências em apenas alguns minutos, tendo o mesmo vários significados e motivações, fazendo as vezes de interjeição, de intensificador, de adjetivo. O uso apresentado pela garota pode ser mais uma tentativa de identificação com os meninos, algo que, na fase por que passa, em que busca aceitação inclusive de sua sexualidade, é bastante significativo. Nos exemplos a seguir, o palavrão é representado por c...

F2- Claro que sim, meu, nós joga pra 'c'...! (Questão 1)

F2 - [...] foi coisa que arrumaram pra mim, 'c'... Fui com uns mano fazer um posto de gasolina, tá ligado? Ah, falô, 'c'... chegou os hómi e ferrou tudo. (Questão 2)

F2 - 'C'... Curto Anitta e Ludmilla [...]. (Questão 3)

F2 - É muitas regras... tá ligado, uma regrarada do 'c'... (Questão 4)

F2 - [...] pra filhinho de papai do 'c'...! (Questão 5)

Por fim, analisando as falas destes adolescentes sob o ponto de vista do papel social que representam, ousamos apresentar certas suposições.

Como já citado, observamos, em Pagotto (2004) certo movimento referente à identidade, em que o sujeito encontra-se passando de uma posição a outra. Neste movimento, colocamos o informante M3, que apresenta uma linguagem bem perto do padrão, apesar do seu entorno. Consideramos isso pelo fato de o mesmo já ter tido, durante um bom período de tempo, um trabalho formal, em um grande escritório, o que tenderia para o uso de uma linguagem mais formal. O exemplo que segue mostra não só o uso padrão, mas o uso do discurso comum ao mercado de trabalho:

M 3 – De início, queria entrarnuma faculdade, concluir, até trabalhar no escritório de uma grande empresa. Pois já tenho uma certa



experiência, e também gosto desse tipo de trabalho. E pra ser bem-sucedido tem que ter as duas coisas. Depois disso tudo, vou viajar e realizar outros sonhos. (Questão 5)

Considerando que desde o início da colonização do Brasil houve, com êxito, várias tentativas dos dominadores brancos apagarem a marca identitária negra, por meio da separação por línguas, dificultando a comunicação entre os afrodescendentes, os negros vêm, há séculos, na luta por sua identidade. Atualmente, com as conquistas advindas dos movimentos sociais e entidades que lutam por seus direitos, os afrodescendentes podem expressar livremente sua identidade e valores étnicos-culturais, ainda que de forma insipiente.

Essa marca da raça negra é expressada pelo informante M2 em duas ocasiões, primeiro quando diz “Sou negão , professor, quero é curti meus pagode ” (Questão 2), em que expressa sua cor com orgulho, ligando-a a uma expressão cultural típica de seu grupo racial, e, mais adiante, quando relata querer “uma neguinha , professor, cheirosinha e gostosinha” (Questão 5), quando demonstra interesse em perpetuar sua raça, de forma que sua identidade seja mantida, comprovando a teoria deBortoni-Ricardo (2009).

Outro ponto a ser destacado é a identificação com o universo do jovem infrator, evidenciado por F2, visto que, além da busca de aproximação com a fala dos meninos, já mencionada, sua fala expressa conhecimento dos códigos da lei: “Eu paguei 157 – assalto -, mas foi coisa que arrumaram pra mim, c...” (Questão 2).

Além disso, este pequeno trecho é uma mostra daquilo que perpassa toda sua fala, com a intenção de chocar, mostrar-se intransigente, revoltada e masculinizada, sendo possível, assim, observar certo exagero, remetendo-nos às conclusões de Labov (2008) nos estudos sobre Marthas’sVineyard, em relação ao uso mais carregado de determinados fonemas pelos nativos da ilha



para se diferenciarem dos turistas. Também estudos concernentes à busca da identidade, afirmação em um grupo, são consideráveis neste sentido, uma vez que a garota, de forma mais exacerbada que os demais adolescentes, visa a uma afirmação identitária em todos os sentidos, como bem expressado por Erikson (1998). Não sabe se é mulher, se é marginal, se é aluna, quem ela é, e expressa claramente isso em sua interação com os demais.

Temos, ainda, as marcas da identidade de filha responsável e obediente com a informante F3, quando relata o que faz nos finais de semana: “Fico lendo, assisto televisão. Aqui não dá pra saí, não. Ah, não ligo, não. Gosto de sair mais com minha família” (Questão 2).

A marca de fala feminina é expressa em diversos momentos pelas informantes F1 e F3. O uso de diminutivos e a demonstração de carinho e afeto estão presentes na fala de F3: “Ouço sempre MC Gui. Amo ele. é lindinho, né?” (Questão 3). F3 expressa seu amor pela profissão que pensa seguir e F1 pelas matérias de que mais gosta na escola: “Essas profissão é que eu amo - professora e secretária” (F3, Questão 4), “Quero estudar muito, ler muito, porque eu adoro” (F1, Questão 5). A informante F3 demonstra desejo carinhoso pelas viagens que deseja realizar: “Penso em viajar pra aqueles lugarzinho bem bonitinho que aparece na novela, sabe? (Questão 5)” e demonstra o grau de importância dada ao afeto, tipicamente femininos, quando diz que gosta de frequentar a escola da instituição porque lá “eles sabe tratar a gente com carinho e amor” (Questão 4).

Cabe ressaltar que foram selecionados os trechos considerados mais pertinentes à elaboração deste artigo, uma vez que buscamos, com um *corpus* limitado, apontar algumas características marcantes na fala de alguns adolescentes que bem expressam a relação linguagem/identidade.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, partindo de uma teoria referente à questão do uso da linguagem como marca de identidade dos adolescentes, procedemos uma breve análise do *corpus* obtido por meio da gravação de falas de alguns jovens, atuando no papel social de internos de um Centro de Ressocialização. Por meio dessa análise, foi possível notar marcas linguísticas características dos informantes, inferir algumas suposições sobre os papéis representados pelos adolescentes e aguçar o entendimento da relação entre identidade e produção linguística do falante, mostrando o uso dos recursos variacionais para afirmação, num processo dinâmico, das diversas dimensões da identidade social.

A problemática da infração na adolescência não se constitui apenas em uma questão de segurança, mas também exige que seja tratado de maneira multidisciplinar, não somente por autoridades policiais, juristas, psicólogos e assistentes sociais, mas tendo a participação de outros profissionais, como o pesquisador sociolinguista, que, ao pesquisar a relação entre a linguagem e a construção identitária desses adolescentes, pode implementar o trabalho pedagógico e de ressocialização voltado para esse grupo social, possibilitando a criação de ferramentas que favoreçam a reinserção desses jovens na sociedade.

Investigações sobre linguagem/identidade no universo da infração na adolescência contribuem para a compreensão do universo vocabular dos que cumprem medidas socioeducativas e colaboram com as práticas daqueles que trabalham com esses jovens, buscando compreender melhor suas particularidades, com a finalidade de auxiliá-los e conduzi-los nessa constante busca de experimentação de novas sensações e de tudo que se apresenta como novo.

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, V. de A. Crenças e atitudes linguísticas: o que dizem os falantes das capitais brasileiras. *Estudos Lingüísticos*, São Paulo, v. 37, n.2, p. 105-112, maio/ago. 2008. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL\\_V37N2\\_11.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N2_11.pdf)>. Acesso em:13 mar. 2018.

BORTONI-RICARDO, S.-M. **Nós chegemu na escola, e agora?** Sociolinguística e educação. São Paulo: Parábola, 2005.

\_\_\_\_\_. **Educação em língua materna:** sociolinguística em sala de aula. 6. edição. São Paulo: Parábola, 2009, 108p.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental.** Brasília: MEC/SEF, 1998.

CALVET, L.-J. **Sociolinguística:** uma introdução crítica. 3. ed. São Paulo: Parábola, 2007.

CASTILHO, A. T. de. **Nova gramática do português brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2010.

ERIKSON, E.H. **O ciclo da vida completo.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.


FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário de língua portuguesa.** 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

GOFFMAN, E. Footing. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. (Orgs.). **Sociolinguística interacional.** São Paulo: Loyola, 2002, p. 63-84.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss Conciso.** São Paulo: Moderna: 2011.

LABOV, W. **Padrões sociolinguísticos.** São Paulo: Parábola, 2008.





LE PAGE, R. Projection, focusing and diffusion. **York Papers in Linguistics**, York, v. 9, 1980.

MATTOS E SILVA, R. V. **O português são dois**: novas fronteiras, velhos problemas. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2006.

MOTHES, L.; ROSA, N. B. K. da. Um olhar sobre a linguagem de adolescentes de classe socioeconômica privilegiada. **Cadernos de Aplicação**, Porto Alegre, v. 22, n.1, p. 93-111, jan./jun.2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/25485/000747921.pdf?>. Acesso em: 19 mar. 2018.

PAGOTTO, E. G. **Variação e identidade**. Maceió: EDUFAL, 2004.

SCHERRE, M. M. P.; NARO, A. J. **Origens do português brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2007.

\_\_\_\_\_. **Doa-se lindos filhotes de poodle**: variação linguística, mídia e preconceito. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2008.

TERRA, E. **Linguagem, língua e fala**. São Paulo: Scipione, 1997.

A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL PARA MÚLTIPLAS  
TELAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO SISTEMA  
MULTIMÍDIA TROPEL

AUDIOVISUAL PRODUCTION FOR MULTIPLE SCREENS:  
A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TROPEL  
MULTIMEDIA SYSTEM

Reinaldo Toscano SANTOS JÚNIOR<sup>1</sup>

José Arnaud da SILVA JÚNIOR<sup>2</sup>

Ralmon Sousa PEREIRA<sup>3</sup>

Ed Porto BEZERRA<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: [josearnaudjr@gmail.com](mailto:josearnaudjr@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: [josearnaudjr@gmail.com](mailto:josearnaudjr@gmail.com)

<sup>3</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: [ralmonprodutor@gmail.com](mailto:ralmonprodutor@gmail.com)

<sup>4</sup> Professor Doutor do Departamento de Informática da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: [edporto@di.ufpb.br](mailto:edporto@di.ufpb.br)



## RESUMO

O objetivo deste artigo é a realização de uma análise comparativa entre o sistema multimídia implementado para a videoarte TROPEL, situada no SESI Museu Digital de Campina Grande, e outras três obras relacionadas. Norteamos a metodologia a partir de conceitos de estudos de caso, que nos permitiram uma maior liberdade na investigação e aprofundamento sobre o funcionamento do sistema. Verificou-se que as obras relacionadas são imersivas, porém não dispõem de recursos de interatividade. Isso sugere uma lacuna para o desenvolvimento de novos estudos sobre as relações entre as videoartes e a interatividade.

## PALAVRAS-CHAVE

videoarte; sistema multimídia; museu.

## ABSTRACT

The purpose of this article is to carry out a comparative analysis between the multimedia system implemented for the TROPEL video art, located at the SESI Digital Museum of Campina Grande, and three other related works. We guided the methodology based on concepts about case studies, which allowed us greater freedom in investigating and deepening the functioning of the system. It was found that the related works are immersive, but do not have interactivity resources. This suggests a gap for the development of new studies on the relationships between video art and interactivity.



## KEYWORDS


video art;multimedia system;museum.

## 1. INTRODUÇÃO

Atualmente, vivenciamos diversas modificações em nossa sociedade oriundas das tecnologias digitais. Elas têm se disseminado em todas as áreas da pesquisa científica. No campo das artes, podemos perceber que, ao longo dos tempos, o fazer artístico sempre se adequou às tecnologias de cada época (MACHADO, 2007, p. 9). Nesse ponto, podemos verificar as reconfigurações ontológicas que vem ocorrendo nos museus, desde os seus primórdios até a nossa contemporaneidade.

*A priori*, os museus eram espaços para exposições estáticas em que a contemplação dos objetos expostos era o foco principal das visitas. No início do século XX, começaram a ser implementados recursos de interatividade a partir de estímulos manuais, por meio de manivelas e botões, por exemplo. A partir da segunda metade do século passado, os museus ampliaram o diálogo com os seus públicos, tornando os visitantes elementos centrais da exposição. Nas décadas de 60 e 70, começaram a ser disseminadas instalações, performances e videoartes. Recentemente, iniciaram-se discussões sobre uma quarta geração de museus, acompanhada pelos conceitos da indústria 4.0. Os “museus inteligentes” não apenas se apropriam de tecnologias digitais, como propõem, também, uma experiência expansiva que não se restringe aos seus espaços físicos, mas que se propaga pelo ciberespaço (LISBOA, 2019, pp.353-360).





Nos últimos anos, foram inaugurados no Brasil museus que disponibilizam grande parte dos seus acervos em sistemas multimídia digitais, a exemplo do Cais do Sertão (Recife, PE, 2014), Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, RJ, 2015) e SESI Museu Digital de Campina Grande (Campina Grande, PB, 2017). A reinauguração do Museu da Língua Portuguesa está prevista para 2020, em São Paulo, SP. Nesses espaços, a implementação de diversas tecnologias pode ser enxergada em telas *touchscreen*, painéis em LED, sistemas com múltiplas telas e recursos digitais que promovem a interatividade. Conseqüentemente, para cada dispositivo, devemos considerar que os conteúdos serão projetados especificamente para as distintas aplicações, dimensões e peculiaridades.

A nossa pesquisa objetiva a descrição e análise comparativa do sistema de multimídia implementado para a videoarte TROPEL, situada no SESI Museu Digital de Campina Grande. Para tanto, será necessário entender o contexto em que a obra está situada em relação à literatura sobre o tema e a obras que utilizam sistemas similares. Para delimitar nossa compreensão, fizemos o levantamento de instalações similares, a partir de estruturas que utilizaram múltiplas telas em museus do Brasil e do exterior.

A partir desse entendimento poderemos realizar uma análise comparativa entre a videoarte TROPEL e três outras obras, compreendendo o contexto atual das videoartes em múltiplas telas. Este estudo se propõe, também, a disseminar o conhecimento adquirido sobre esse modelo de sistema e suas possibilidades no fazer artístico da arte digital.

## **2. VIDEOARTE E TECNOLOGIA**

As primeiras videoartes surgiram em meados dos anos de 60, a partir das influências da massificação dos meios de comunicações,




especialmente da televisão e do vídeo (RUSH, 2006). Naquela época, os aparelhos de TV estavam se popularizando, e surgiam as câmeras de vídeo portáteis – que logo foram apreciadas por alguns artistas, desencadeando as primeiras experimentações. Mas o que diferenciaria uma simples gravação de vídeo de uma expressão artística? Michael Rush esclarece essa questão ao afirmar que

[o] vídeo, como forma de arte, deve ser distinguido dos usos do vídeo, mesmo os executados de modo artístico, em documentários, notícias e outros campos significativos, ou seja, adaptados. “Arte” e “artístico” são termos distintos, embora ligados, que existem para nos ajudar a diferenciar entre o que pode, ou não, ser considerado como arte. [...] A arte está na intenção do artista: fazer ou conceber algo sem a limitação de algum outro objetivo.(RUSH, 2006, p.77).

Assim como o cinema, as videoartes estimularam o fazer artístico de obras com imagens dinâmicas (em movimento). Desde o século passado, quando essas manifestações artísticas surgiram e começaram a se desenvolver, pudemos observar a aproximação de alguns artistas ao uso de equipamentos eletrônicos em suas criações. Com o desenvolvimento das tecnologias e o advento do digital, esse campo artístico continuou em expansão:

[n]o final do século XX, pode-se afirmar que a percepção simplista do desenvolvimento da arte moderna, em função de “movimentos”, não é mais cabível. O uso de desenvolvimentos tecnológicos como novos meios de expressão para fazer arte, entre outras razões, tornou inaplicável essa maneira de ver as coisas [...]. A aliança ocasionalmente conturbada entre arte e tecnologia amadureceu: a marcha inexorável do mundo para uma cultura digital (ou computadorizada) inclui a arte em seus passos. A arte digital é um meio mecanizado cujo potencial parece ilimitado(RUSH, 2006, p. 162).





As tecnologias digitais têm proporcionado a expansão do visível e cognoscível, alcançando territórios que outrora ainda não haviam sido atingidos pelas funções indiciais de reconhecimento e testemunho das tecnologias analógicas. Essa paráfrase de Fatorelli(2013) evidencia os impactos do universo digital em nossa contemporaneidade, podendo ser observada no campo das artes, a partir da contaminação das suas “modalidades puras” a contextos interdisciplinares e interativos.

De acordo com Lisboa (2019), o surgimento da tecnologia nos museus está relacionado com a mudança da modernidade para a pós-modernidade, que apresenta recursos tecnológicos como ferramenta de implementação do fazer artístico, possibilitando, portanto, maior interação por parte do público:

[a] presença das tecnologias nos museus está inserida em um contexto sociocultural mais geral e seu surgimento coincidiu com a passagem da modernidade para a pós-modernidade, que dentre diversos aspectos, efetiva a abertura para uma maior pluralidade cultural onde o sujeito também se pluraliza na conformação de identidades híbridas (LISBOA, 2019, p. 24-25).

Segundo Venturelli (2017, p. 197), “o processo criativo da arte virtual/interativa é um processo essencialmente colaborativo. É um fazer artístico que envolve a participação de especialistas das mais diversas áreas: engenheiros, cientistas da computação, programadores, designers, sonoplastas, cenógrafos”. A partir dessa afirmativa, podemos entender o fazer artístico para a arte digital (computacional) como um processo particular em que o artista terá que orquestrar os conhecimentos interdisciplinares de sua equipe para projetar o sistema multimídia e



desenvolver sua obra. Veremos a seguir exemplos desses processos de criação a partir de uma pesquisa exploratória, que resultou em três obras similares ao TROPEL.

## 2.1. VIDEOARTE EM MÚLTIPLAS TELAS

Nesta seção, apresentaremos três obras expostas em diferentes museus que utilizaram sistemas multimídia com exibição em múltiplas telas: a) Ten Thousand Waves (Nova Iorque); b) Antropoceno (Rio de Janeiro, RJ); e c) A Feira (Recife, PE). Serão observadas características do processo de criação das obras e da composição dos sistemas, incluindo informações técnicas que servirão de base para uma posterior análise comparativa com a videoarte TROPEL.

### a) TEN THOUSAND WAVES

Ten Thousand Waves é um projeto de videoarte oriundo da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Seu autor, o artista britânico Isaac Julien, concebeu uma instalação cinematográfica do tipo imersiva, formada pelo arranjo suspenso e disperso de nove telas de projeção, em dupla face de exibição e em canais independentes. O conteúdo da obra aborda a tragédia da Baía de Morecambe, na Inglaterra, em fevereiro de 2004, em que pelo menos 21 imigrantes ilegais chineses morreram afogados, em uma ocasião de contrato de trabalho clandestino de pesca (HARTUNG, 2013).

A intenção proposta pela exposição é criar, por meio das disposições multimídia, diversas perspectivas de visualização permitidas sobre a livre movimentação dos visitantes. Assim, foi planejado, para esta obra, um





ambiente arquitetônico consistente de pé direito útil de 18 metros de altura, com iluminação natural e efeito acústico de eco. A Figura 1 apresenta a diagramação do layout da videoarte a partir da disposição e do posicionamento dos projetores e telas, além de numerar cada uma delas.

Figura 1— Diagramação das projeções do *Ten Thousand Waves*



Fonte: Website do MoMA<sup>5</sup>

Conhecida por ser uma obra verticalizada, a exposição demandou um posicionamento, alinhamento e mapeamento adequado dos projetores para que os vários desníveis e superposições de tela não acarretassem bloqueios visuais ou vazamento de imagens. Devido à amplitude do espaço e a luminosidade do ambiente, foram utilizados nove projetores de cinema, com tecnologia DLP, resolução nativa WUXGA (FULL-HD) e alta luminância (acima de 12.000 lumens) da fabricante norte-americana Christie, além de telas manufaturadas em material especial para assegurar o contraste nítido em ambas as faces, evitando a fusão de imagens e proporcionando

<sup>5</sup> Disponível em <https://mo.ma/2WSJibw>. Acesso em 01 jun. 2019.

visibilidade efetiva para distintos pontos de visão dos expectadores. A Figura 2 apresenta o resultado da montagem.

Figura 2— Videoarte *Ten Thousand Waves*



Fonte: Website do MoMA<sup>6</sup>

O sistema de som também inovou ao conceber um desenho com 9.2 canais cujo áudio pode ser perceptível a partir da visualização de cada tela, com uma construção direcional, evitando interferências entre os distintos pontos de observação.

## b) ANTROPOCENO

O Museu do Amanhã, situado na cidade do Rio de Janeiro - RJ, dispõe de uma exposição permanente constituída por cinco grandes áreas: Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós. Esses elementos se subdividem em 27 experiências e em 35 subexperiências (EXPOMUS, 2015, p. 31). A seção

---

<sup>6</sup> Disponível em <https://mo.ma/2WSJib>. Acesso em 01 jun. 2019.

Antropoceno é considerada a protagonista da expografia do museu, pois, em termos conceituais, ela esclarece a condição factual do planeta. O elemento principal da seção é uma videoinstalação composta por seis totens com três metros de largura por dez metros de altura, dispostos em diagramação circular e com inclinação que converge para o centro (alusivas ao monumento Stonehenge, na Inglaterra). Nas telas verticais são exibidas informações contendo dados acerca das atuais condições socioambientais do nosso planeta. Alimentada por uma central de inteligência integrada ao museu e conectada com as principais redes de informação científico-ecológicas do mundo, a obra apresenta, em tempo real, o quanto o ser humano já consumiu, transformou e poluiu os vários ecossistemas do planeta (CALIXTO, 2015). Observemos na Figura 3 um dos pontos de visualização desta exposição, na qual podem ser enxergados cinco dos seis painéis em LED, inclinados, e com orientação verticalizada.

Figura 3— Exposição Antropoceno



Fonte: Website do Museu do Amanhã



O termo “antropoceno” foi popularizado por Paul Crutzen, que defende a tese que a Terra, em termos de eras geológicas, saiu da fase holoceno e inicia, agora, um novo período. Segundo Crutzen, o homem sempre teve a capacidade de alterar o ambiente em que vive, mas nunca em sua totalidade. Porém, a partir da década de 1950, ele passa a atingir, também, a interferência sobre a atmosfera terrestre, exercendo, assim, a possibilidade de modificar todas as macroestruturas do planeta, em grande parte destinada a uma má condição ambiental (MANSO, 2018). O conteúdo da exposição foi projetado por uma equipe de mais de 30 consultores, dentre brasileiros e estrangeiros oriundos de diversas áreas e especialidades. O objetivo era transmitir questões de relevância que contribuíssem para a discussão e reflexão aos diferentes públicos (EXPOMUS, 2015).

### c) A FEIRA

“A Feira” é um filme pertencente ao acervo fixo do Museu Cais do Sertão. A obra foi dirigida pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. O filme expõe o dia a dia de comerciantes e consumidores em volta de um grande universo de produtos diversos que coexistem sob a tensão da violência social.

Essa instalação tem duração de 9 minutos e é exibida em um conjunto de 14 telas síncronas de alta definição, posicionadas verticalmente e fixadas paralelamente em duas paredes sob a forma de um túnel que, de maneira imersiva, insere o expectador no centro de uma típica feira livre do sertão pernambucano. A Figura 4 expõe parte dos dois painéis, originalmente colocados um de frente para o outro.



Figura 4— Visões de “A Feira”



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas seis fatias exibidas acima, podemos verificar composições distintas, sendo o lado direito da figura composto por marcas de sangue, enquanto o lado esquerdo exibe personagens da feira.

#### d) CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Apesar do entendimento de que esses são processos criativos particulares, podemos verificar similaridades entre as obras aqui relacionadas em relação aos sistemas multimídia que foram implementados.

Considerando as três obras, podemos observar o uso de tecnologias digitais aplicado a múltiplas telas que operam em sincronismo para expor visualizações distintas de conteúdo. todos os casos acontecem em espaços museológicos. Essa relação propõe “uma realidade fragmentada, construída, dependente das interfaces e subordinada aos procedimentos de modelização e de simulação, produto e efeito de novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível” (FATORELLI, 2013, p.101).



Na próxima seção, detalharemos o processo metodológico desta pesquisa, que irá analisar a videoarte TROPEL. A partir do levantamento bibliográfico aqui realizado, será possível aprofundar a nossa visão sobre o sistema que foi implementado na videoarte e, posteriormente, realizar uma comparação entre ela e as outras três obras relacionadas nesta seção.

### 3. METODOLOGIA

A metodologia utilizada envolve o levantamento bibliográfico como base científica referente ao nosso objeto de estudo: sobre artes digitais em múltiplas telas, realizadas em museus. Nesse sentido, estudamos as relações entre a videoarte e o uso das tecnologias em um contexto evolutivo dos museus e exposições.

Num segundo momento, realizamos uma pesquisa exploratória para detectar videoartes que utilizassem sistemas de exibição com múltiplas telas em espaços museológicos. A partir da busca, selecionamos três obras: “*Ten Thousand Waves*” – situada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; “Antropoceno” – situada no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, RJ; e “A Feira” – situada no Cais do Sertão em Recife, PE.

Após a seleção, coletamos informações quanti-qualitativas a respeito de cada exposição, desde o seu processo de concepção até informações técnicas, como as tecnologias utilizadas na exibição; quantidade, dimensão, orientação e proporção das telas; e a disposição do conteúdo sonoro. Esses dados serão utilizados para fazer uma análise comparativa entre as obras selecionadas e a videoarte TROPEL. Segundo Lakatos e Marconi (2003: 107-8), o método comparativo



permite analisar o dado concreto, deduzindo do mesmo os elementos constantes, abstratos e gerais. [...] Pode ser utilizado em todas as fases e níveis de investigação: num estudo descritivo pode averiguar a analogia entre ou analisar os elementos de uma estrutura; [...] finalmente, a nível de explicação, pode, até certo ponto, apontar vínculos casuais, entre os fatores presentes e ausentes.

O nosso estudo pretende investigar os elementos que compõem os sistemas multimídia desenvolvidos para videoartes que se utilizaram de múltiplas telas, para poder identificar e comparar seus vínculos. A seguir, elucidaremos, de maneira descritiva, a videoarte TROPEL, abrangendo o seu processo de criação, a montagem e o funcionamento de seu sistema. Elencamos a seguinte estrutura (Quadro 1) para sistematizar o desenvolvimento da nossa pesquisa.

#### Quadro 1 – Etapas da Pesquisa

- 
1. Levantamento bibliográfico (já realizado na seção 2)
  2. Obras relacionadas (já realizado na seção 2.1)
  3. Visita de campo
    - a. Observação da videoarte em seu local natural
    - b. Verificação e coleta de documentos e informações técnicas das instalações do sistema
    - c. Realização de conversas informais com a equipe do museu e com o autor da obra
  4. A videoarte TROPEL (seção 4)
    - a. Composição (seção 4.1)
    - b. Descrição do sistema multimídia (seção 4.2)
    - c. Gestão de mídia (seção 4.3)
    - d. Análise comparativa de TROPEL (seção 4.4)
- 

Fonte: Elaboração própria





Inicialmente, relacionamos alguns autores (item 1) para compor a fundamentação teórica sobre as relações entre as videoartes e as tecnologias dispostas num breve levantamento cronológico (seção 2). Também verificamos a existência de publicações referentes às obras relacionadas (seção 2.1).

Após o levantamento preliminar, seguimos com a etapa (item 3) de visita de campo, que fez parte da nossa coleta de materiais. No dia 10 de maio de 2019, realizamos uma visita ao SESI Museu Digital de Campina Grande para observar (item 3.a) a videoarte TROPEL e o funcionamento do seu sistema multimídia. Na ocasião, pudemos coletar informações (item 3.b) de documentos técnicos da instalação junto à equipe do museu. Também fizemos um contato telefônico com o autor da obra e solicitamos acesso ao roteiro e a demais informações textuais sobre a obra audiovisual. Além dos documentos coletados, realizamos conversas informais (item 3.c) com a equipe do museu e com o autor da obra, com o propósito de esclarecer dúvidas sobre o processo criativo e o funcionamento do sistema.

A partir dos dados obtidos, definimos a composição do ambiente computacional da obra: *software*, *hardware* e *peopleware* (item 3.b), a começar por oito monitores para *videowall* de 55 polegadas, modelo LG 55LV75A, que têm bordas ultrafinas com 3,5mm na junção, tecnologia *Direct LED IPS*, taxa de brilho de 500 cd/m<sup>2</sup>, relação de contraste 1.400:1 e contraste dinâmico 500.000:1, acesso remoto via serial RS-232, infravermelho e ethernet; 02 (dois) controladores de display DATAPATH FX4, com suporte para a resolução de entrada UHD / 4K60, quatro conexões de saída FHD / 1080P60 através de portas HDMI v1.4, opção





de sincronismo via GENLOCK/BNC e acesso remoto para controle via *Ethernet* ou USB; 02 (dois) players de mídia para sinalização digital da BrightSign, modelo XT1143 com suporte nativo a resolução 4K60 e HDR10 através de codecs H.265 ou H.264, armazenamento interno através de 01 cartão de memória SD (para cada player) – 32Gb de capacidade e versão Classe 10, suporte a aplicações HTML5, *playback* sincronizado para múltiplos displays com tecnologia *BrightWall*, conexões: *wi-fi*, *bluetooth*, *ethernet* (com suporte a PoE+), HDMI 2.0a (in/out), 3,5mm áudio (in/out), interfaces de hardware do tipo: serial, infravermelho, USB, UDP e GPIO. Os monitores foram instalados em suportes para videowall retráteis, do tipo *ModernSolid PW-51-8*.

A parte sonora da instalação está anexa a um sistema de áudio setorizado do museu. No ambiente da videoarte, existem cinco caixas de som embutidas no forro mineral removível: quatro caixas acústicas BOSE FreeSpace DS 40F, com potência nominal individual de 40W a 8ohms de impedância nominal, faixa dinâmica de 80Hz a 16KHz, SPL máximo de 103dB e dispersão cônica de 125 graus; uma caixa acústica do tipo *subwoofer* de 8 polegadas, modelo QSC AD-C81Tw, com 100W de potência a 8ohms de impedância nominal, resposta de frequência entre 39Hz e 184Hz (com filtro *low-pass* em 120Hz) e SPL máximo de 118dB. O áudio é mixado, processado e amplificado remotamente, no rack de automação do museu equipado com o processador de áudio digital Q-SYS Core 110f e o amplificador de potência multicanais QSC CX168.

Além de toda a infraestrutura definida exclusivamente para a videoarte, ressaltamos que esse sistema se integra a uma central de automação instalada em uma cabine técnica, a qual gerencia (item 3.b)



todas as alas do museu – permitindo o acionamento e configuração do sistema multimídia remotamente por meio de computadores ou tablets (disponibilizados para a automação). Uma vez descritos os materiais utilizados para exibição de TROPEL, passaremos a nos aprofundar em seu conteúdo e no funcionamento do sistema multimídia.

#### **4. A VIDEOARTE TROPEL**

A nossa análise da videoarte TROPEL será particionada em quatro tópicos: 4.1. Guia de referência –apresentação da obra e do sistema; 4.2. Descrição do sistema multimídia –apresentaremos a diagramação do sistema e segmentaremos o sistema em três partes (infraestrutura local, cabine de automação e sonorização setorizada); 4.3. Gestão e mídia – descreveremos o fluxo dos conteúdos audiovisuais no sistema; e, por fim, o tópico 4.4. Análise comparativa de TROPEL –iremos comparar as principais características do sistema multimídia do TROPEL em relação às outras três obras vistas na seção 2.1.

##### **4.1. GUIA DE REFERÊNCIA**

A videoarte TROPEL, de autoria do cineasta paraibano Helton Paulino, está situada na ala de entrada do SESI Museu Digital de Campina Grande. Ao adentrar o espaço, os visitantes deparam com o vídeo, com duração aproximada de sete minutos, disposto em dois *videowalls*– cada um com quatro telas de 55 polegadas orientadas verticalmente, além do sistema de som embutido no forro (Figura 5).



Figura 5– Videoarte TROPEL



Fonte: SESI Museu Digital de Campina Grande<sup>7</sup>

O ambiente propõe a imersão<sup>8</sup> do espectador no conteúdo de áudio e vídeo. Observando a videoarte, percebe-se que os dois painéis de vídeo estão em sincronia e que exibem imagens complementares, oferecendo pontos de vista diferentes para cada lado da exibição. As composições das imagens não se resumem à completude dos *videowalls*. Em determinados momentos, são observadas imagens subdividas em fatias com uma, duas ou três telas. A percepção sonora realça a proposta imersiva, pois a mistura dos sons síncronos e assíncronos e a trilha sonora unida à disposição dos autofalantes oferecem a sensação de um som ambiente especializado.

---

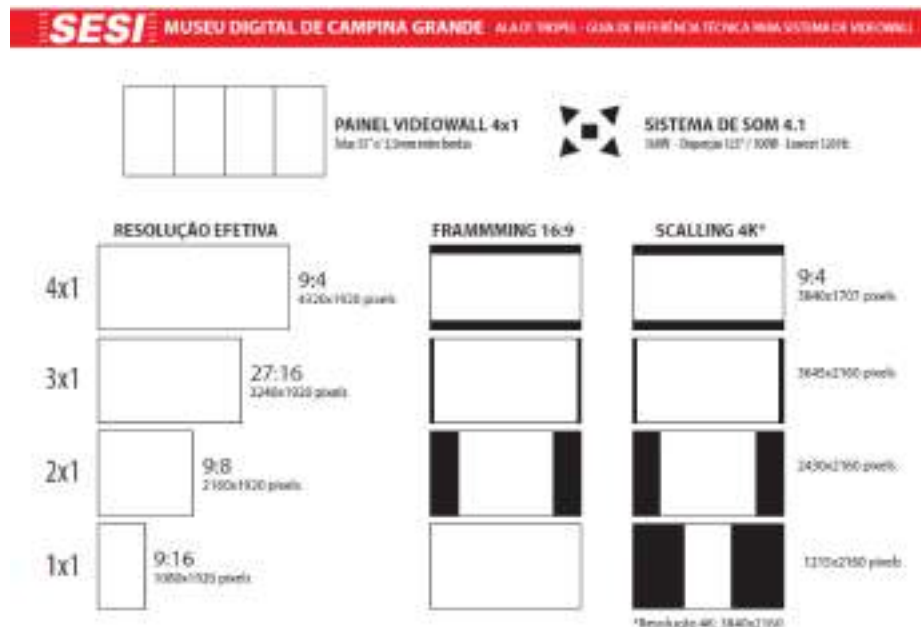
<sup>7</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/2KcAA1V>>, acesso em 20 abr. 2019.

<sup>8</sup> Consideramos o conceito de imersão como “sensação de estar em um ambiente [...] que entra fisicamente em um meio; estímulo sintético dos sentidos do corpo através do uso de tecnologia; isso não implica todos os sentidos ou que todo o corpo está imerso” (SHERMAN; CRAIG, 2003, p. 9).

Os longos caminhos que nunca se acabam cortam o sertão, centram nas tropas de burros, cansadas ao passo diuturno, sobre a poeira e sob o chicote, trazendo a fartura em seus lombos, a verdadeira riqueza do homem. Princípios de futuro e progresso para uma terra cosmopolita, entrecruzamento de comércios num vigoroso processo de coragem do tropeiro iniciando a trajetória da matéria-prima extraída do seio da terra até sua cadeia de produção. [...] As variadas telas exaltam cada particularidade desta saga, esteticamente compostas sem necessidade de linearidade, cada contato entre homem e terra, entre homem e animal, entre produto (riqueza da terra) e seu destino final, as feiras e as indústrias. O espectador-visitante será inserido neste universo sensorial, participará da obra com suas emoções, vislumbrará a fortuna da dura atividade de um desbravador de estradas na companhia de suas estimáveis tropas, que carregam o corpus do desenvolvimento (PAULINO, 2016, p.1).

Em se tratando do layout das telas, podemos verificar na Figura 05 que a junção das quatro telas de cada lado em modo vertical resulta em uma proporção de imagem 9:4 – com resolução nativa de 4320x1920 pixels. Este guia de referência exemplifica a montagem dos monitores e fornece instruções quanto às proporções e às resoluções em pixels de cada configuração do painel, seja utilizando as quatro telas de uma vez, cada uma de forma independente, seja com variadas combinações. Nota-se que, sob o ponto de vista das filmagens e edição, foi efetuado um *crop* no quadro da imagem (gravada em proporção 16:9) para evitar a oclusão de elementos da cena, como podemos verificar na coluna “FRAMMING 16:9”. Na Figura 6, podemos visualizar o Guia de Referência Técnica que foi elaborado para auxiliar a produção de conteúdo para o sistema de *videowall*.

Figura 6– Guia de Referência Técnica para Sistema de Videowall



Fonte: Repositório do SESI Museu Digital de Campina Grande.

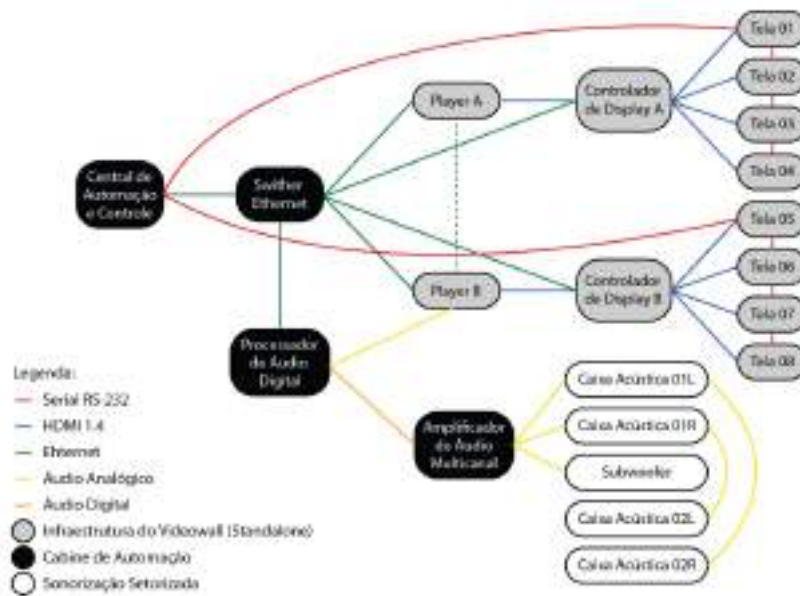
A sonorização do espaço é composta por cinco autofalantes de embutir (sendo quatro caixas acústicas e um *subwoofer*), instalados em forro mineral removível e pintados na cor preta para se tornarem quase imperceptíveis aos olhos de quem está observando o filme. No guia técnico apresentado, podemos verificar a composição sonora em 4.1 canais. Entretanto, conforme o projeto de instalação, percebemos que foram utilizados apenas dois canais L/R (esquerda e direita), que foram duplicados e invertidos conforme a orientação dos painéis; e um canal para frequências graves.

#### 4.2. DESCRIÇÃO DO SISTEMA MULTIMÍDIA

Para um melhor entendimento do sistema, elaboramos um diagrama (Figura 6) que estabelece as correlações entre os equipamentos. Primordialmente,

podemos subdividir o sistema em três partes: a infraestrutura *standalone* (instalação local) dos *videowalls*; a cabine de automação (instalação remota); e a sonorização setorizada. Para facilitar a compreensão topológica do sistema, elaboramos um diagrama técnico (Figura 7) que oferece a visualização do fluxo de comunicação entre os componentes do sistema:

Figura 7– Diagramação técnica do sistema multimídia



Fonte: Elaboração própria.

Considerando as três subdivisões explicitadas no diagrama acima, a seguir discorreremos sobre cada um desses pontos para explicar o funcionamento do sistema e suas correlações.

### INFRAESTRUTURA LOCAL DO VIDEOWALL

Cada parede de telas apresenta quatro unidades com 55 polegadas e resolução FULL-HD. São monitores profissionais, com espessura de borda

de 3,5mm na junção entre os aparelhos. Nesse sentido, quanto menor for a borda na junção, maior será a sensação de continuidade da imagem entre as telas. Os equipamentos são interconectados através de porta serial para controle de configurações e acionamento. Na primeira tela de cada lado, também existe um sensor infravermelho (que fica oculto aos visitantes) para permitir a calibração de cor via controle remoto. A conexão serial, via protocolo RS-232, é interconectada com a central de automação via rede intranet.

Para cada lado, todos os displays são conectados a *DataPath* via cabo HDMI 1.4. A função desse equipamento é gerenciar uma única entrada e subdividir o sinal em quatro “fatias” – ou seja, quatro saídas de vídeo que irão compor cada pedaço da imagem. Esse controlador também contém um relógio interno que assegura o sincronismo de exibição em tempo real para as quatro saídas e se comunica via rede local (LAN) com a automação.

Além do controlador de displays instalado na parte de trás de cada *videowall*, existe também um player de mídia para sinalização digital. As mídias ficam arquivadas em cartões de memória do tipo Micro SD / Classe 10, e a sua ingestão no player acontece via software remoto. Esse equipamento se conecta ao *DataPath* via HDMI 1.4 e envia o conteúdo na resolução nativa referente ao conjunto de monitores: 4320x1920 pixels. Eles também são conectados à rede interna para acionamento e gerenciamento, sendo que também se intercomunicam por rede para sincronizar a reprodução simultânea entre os dois lados da videoarte – vide linha verde tracejada na Figura 6. Por fim, apenas o player do lado esquerdo (orientação no sentido de quem está entrando no meu) envia um sinal de áudio analógico para o console do sistema de som, a partir de uma conexão de saída P2 / 3,5mm e cabeamento XLR balanceado.



## CABINE DE AUTOMAÇÃO


Esta central está situada em uma pequena sala próxima ao lado oposto do prédio. Atende a todo o sistema do Museu Digital, subdividido em alas. A videoarte TROPEL ocupa a ALA 01. Essa pequena sala contém um rack padrão de 19 polegadas do tipo 36U com diversos equipamentos instalados, a exemplo da unidade de automação e controle AMX NI-4100, que gerencia diversos protocolos de comunicação eletrônica; processador de áudio; amplificador de áudio; switch de rede com 24 portas; entre outros. Nesse espaço também existem computadores destinados à manutenção e ao gerenciamento do sistema. Todos os equipamentos da videoarte TROPEL são acionados simultaneamente por apenas um comando de toque no software da automação instalado no tablet.

## SONORIZAÇÃO SETORIZADA

É o sistema responsável pela ambientação sonora do museu. Está distribuído desde a recepção até o final do pavimento principal do prédio. Tem capacidade para oito saídas independentes de som, três das quais são utilizadas na ALA 01 do TROPEL. Tanto o processador de áudio quanto o amplificador de potência estão instalados no rack da automação. O fluxo de áudio decorre até console de áudio, que recebe o sinal do player de sinalização digital via cabeamento XLR balanceado; faz a mixagem e processamento de sinal; envia para as devidas saídas do amplificador (com divisões de frequências otimizadas para cada tipo de autofalante), e o áudio segue para as caixas de som de maneira analógica, via cabo paralelo.







Conforme mencionado anteriormente, os canais da direita e da esquerda são replicados de maneira espelhada para cada lado da exibição. Outro detalhe importante é que a trilha sonora da videoarte acabou sendo replicada para os demais setores – ou seja, foi definida como ambiência sonora do museu. Essa formatação se deu pela representatividade da trilha em relação ao contexto do museu, não por limitação técnica, já que o sistema permite a alternância sonora independente para cada ala.

## GESTÃO DE MÍDIA

O player para sinalização digital, modelo XT3 da *BrightSign*, tem o software proprietário *BrightAuthor*. Através de conexão remota por rede (a partir da cabine de controle), foi criado um projeto contendo as informações principais: resolução nativa, orientação das telas e sincronismo entre os equipamentos dos dois lados. O software de autoriação permite criar um agendamento de mídias, mas, nessa aplicação, o vídeo é executado em *looping* desde o acionamento do equipamento até o seu desligamento. Se, porventura, um lado for acionado ou desligado antes do outro, o sistema reiniciará automaticamente a reprodução a partir do instante inicial do vídeo, realizando novamente a sincronia entre os lados.

Foi criado um vídeo para cada lado da obra, com exatas dimensões espaciais e temporais, utilizando o codec H265. Apesar de boa parte do vídeo ocupar simultaneamente os quatro monitores, em determinados momentos a composição se divide em telas independentes ou em composições com duas ou três telas. No processo de edição do material, as dimensões foram criteriosamente calculadas a partir das referências obtidas no guia de referência técnica (visto anteriormente na Figura 5). evitando



quaisquer vazamentos de imagens para as telas adjacentes. Por fim, outro cuidado que precisou ser tomado foi o corte exato no início e no final do vídeo para eliminar riscos de engasgos no ponto de loop. Constatamos que, nessa videoarte, o momento em que o vídeo é reiniciado se tornou imperceptível para os visitantes, fator de suma importância para a proposta cíclica do material.

### 4.3. ANÁLISE COMPARATIVA DE TROPEL

Podemos inferir que a obra TROPEL está situada no mesmo contexto das outras obras relacionadas nesta pesquisa. O próprio SESI Museu Digital de Campina Grande trafega por esse pensamento, pois retrata a história da região a partir de “ângulos plurais” que podem amplamente estender-se ao ciberespaço. Entendemos que, no quesito imersão, essa videoarte consegue trazer a realidade das rotinas antigamente realizadas pelas tropas de burro a um ponto mais próximo do espectador. Essa afirmativa se deve à proximidade de distância que o visitante tem do videowall, ocupando boa parte do seu campo visual e, ao mesmo tempo, estimulada pela curiosidade ao enxergar pontos de vista diferentes para a mesma ação da cena. Além desses fatores, o modo como o ambiente sonoro foi construído, com trilha sonora, diálogos e sons *foley* bastante presentes, tem grande influência na sensação imersiva.

A Tabela 1 apresenta o resultado da comparação entre os sistemas de exibição em múltiplas telas (seção 3) e a videoarte TROPEL (seção 4).



Tabela 1 –Comparativo das exibições em múltiplas telas

OBRA	Tecnologia de Exibição	Qtd. de Telas	Dimensão das Telas	Orientação das Telas	Proporção de Tela	Disposição Sonora
<i>Ten Thousand Waves</i>	Projeção Cinema DLP / Dual Screen	9	Não informado	Horizontal	16:9 (cada)	9.2 canais
Exposição Antropoceno	Painel LED	6	3mx10m	Vertical	10:3 (cada)	Ambientada
A Feira	Display LED / LCD IPS	14	42pol	Vertical / Horizontal	31,5:8 (painel)	Ambientada
TROPEL	Display LED / LCD IPS	8	55pol	Vertical / Horizontal	9:4 (painel)	2.1 canais (espelhado)

Fonte: Elaboração própria

Em relação à tecnologia de exibição, apenas a primeira utilizou projeções; as outras três utilizaram tecnologias em LED (sendo uma em painel e duas em displays LCD IPS). As dimensões e a organização das telas também se diferenciaram: TROPEL e “A Feira” apresentaram dois painéis de videowall (um em frente ao outro) com monitores paralelos dispostos em orientação vertical. Ressaltamos que a orientação das telas foi predominantemente horizontal (a exceção da obra “Antropoceno” que é exibida em painéis verticais). Podemos verificar que em “A Feira” e em TROPEL a orientação das telas é vertical, porém elas compõem painéis horizontais que resultam em composições de imagem exibidas horizontalmente.

Destaca-se também que, com exceção da primeira obra, “*Ten Thousand Waves*”, todas as outras utilizaram proporções de tela diferentes dos padrões tradicionalmente utilizados no audiovisual e no cinema como os padrões: 4:3, 16:9 e 21:9. Essas proporções de tela “livres” demandam cuidados especiais no fazer artístico, porque divergem dos padrões de captação de imagem das




câmeras que, em sua maioria, adotam esses padrões tradicionais. O artista terá que compor os quadros do vídeo desconsiderando as áreas da imagem que serão ocultadas no momento em que for realizada a edição do material.

Quanto à disposição sonora, verificamos que todas as quatro obras possuem sonorização ambientada e imersiva. Podemos destacar o sistema de som da *Ten Thousand Waves* por ser o modelo mais desafiador: as telas estão dispostas de modo “irregular” (aleatório) no espaço da exposição. Para o projeto sonoro, foi desenvolvido um sistema de 9.2 canais, sendo um canal para cada tela de exibição. Ao se movimentar no espaço, o visitante percebe que os sons referentes a cada uma das telas se tornam mais intensos a partir da aproximação do indivíduo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que visitamos o museu para observar a obra, conseguimos detectar alguns problemas relacionados à exibição do conteúdo nos displays eletrônicos. Os monitores são robustos, com capacidade de operação integral 24/7, e têm boa qualidade de imagem. Entretanto, a tecnologia LED IPS (que utiliza cristal líquido) acabou apresentando um defeito que só se torna aparente quando observamos uma tela ao lado da outra: em algumas cenas escuras do filme, percebe-se que a luz de alguns elementos brilhosos acaba irradiando nas áreas escuras adjacentes da imagem, e isso se torna ainda mais perceptível na junção das telas, porque o painel ao lado não recebe essa luminosidade, fazendo com que os tons de preto acabem se diferenciando nas emendas. Percebemos também diferença na coloração de uma das telas, que precisou ser substituída por





ter apresentado defeito no display – ou seja, ainda há uma dificuldade na calibração e reprodução fidedigna das cores.

Em relação à videoarte em si, há um momento em que se apresentam, nas subdivisões do *videowall*, materiais que eram transportados pelos tropeiros (milho, algodão, farinha e couro) caindo lentamente de cima pra baixo. Ao conversarmos com o autor da obra, constatamos que a definição da imagem ficou bastante deteriorada devido a um aumento na sensibilidade no sensor da câmera devido à demanda de uma alta taxa de quadros para produzir a cena em câmera lenta (*slow-motion*). A conclusão a que chegamos é que teria que ser utilizada uma iluminação mais potente nesse instante da gravação, que foi realizada em estúdio, para não sacrificar a sensibilidade da câmera e ocasionar ruído/granulação na imagem.

Considerando o aprofundamento proposto nesta pesquisa sobre o sistema multimídia implementado para videoarte TROPEL, ressalta-se que esse modelo de construção pode ser amplamente replicado para o desenvolvimento de produções de artes digitais imersivas. Entretanto, quando observamos as obras descritas neste trabalho, percebemos que a interatividade público-obra ainda está sendo pouco explorada. Christiane Paul afirma que “a interação prova ainda ser um obstáculo nos ambientes de exposição e no discurso geral da arte, uma vez que ela se baseia em certa familiaridade com a noção de resposta como um meio” (PAULA, [S. d.] *apud* GOBIRA, 2019, p.65). Isso demonstra que ainda há um vasto caminho a ser trilhado para a pesquisa e desenvolvimento de artes digitais interativas.



Tecnologias utilizadas comumente em sinalização digital podem ser boas alternativas para a criação de projetos de arte digital interativa. Ao estudarmos as capacidades e recursos tecnológicos disponíveis no player de mídia utilizado em nosso objeto de estudo, concluímos que seria possível adicionar recursos interativos ao sistema através de interfaces do tipo serial, infravermelho, USB, UDP e/ou GPIO; e que o equipamento também permite a implementação de programação em HTML 5 – ou seja, poderiam ser acrescentados sensores, dispositivos de captura de movimento e também a comunicação com o espectador via redes móveis.

Nas discussões apontadas sobre a revolução da indústria 4.0 e os museus inteligentes, verificou-se que a automatização de processos, a interatividade e a inteligência artificial são aspectos relevantes para que possamos desbravar novas fronteiras para as artes digitais.

Concluímos que a realização de estudos de caso possibilita uma visão ampla e aprofundada do fazer artístico das artes digitais em museus, uma vez que, neste trabalho, visualizamos obras correlacionadas e desenvolvemos um estudo descritivo da videoarte TROPEL. Para trabalhos futuros, sugerimos que sejam realizados outros estudos de caso no entorno das videoartes interativas, ampliando as discussões sobre o fazer artístico desse tipo de produção e, ao mesmo tempo, difundindo as informações sobre os modelos de sistemas multimídia e oferecendo embasamento científico para novas criações artísticas.



## REFERÊNCIAS

CALIXTO, B. **Museu do Amanhã convida a pensar sobre impacto do homem na Terra.** *Revista Época*, 17 dez. 2015. Disponível em: <https://glo.bo/2K6wOqu>. Acesso em: 1 jun. 2019.

FATORELLI, A. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. 168p.

GOBIRA, P. **Percursos contemporâneos: realidade da arte, ciência e tecnologia.** Belo Horizonte: EdUEMG, 2018. 252p.

\_\_\_\_\_. **A Memória do digital e outras questões das artes e museologia.** Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. 255p.

HARTUNG, M. **Behind the screens: installing Isaac Julien's Ten Thousand Waves.** Nova Iorque: MoMA, 27 nov. 2013. Disponível em: <https://mo.ma/2WSJibw>. Acesso em: 1 jun. 2019.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos da metodologia científica.** 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003. 311p.

LISBOA, P. F. **Museu 4.0: um olhar museológico sobre as práticas museais tecnológicas contemporâneas.** 2019. 414f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2019.

MACHADO, A. **Arte e Mídia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 88p.

MANSO, B. L. C. **Museu do Amanhã: uma nova proposta de museu de ciência?** 2018. 156f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

**MUSEU DO AMANHÃ: Plano Museológico.** Rio de Janeiro: EXPOMUS – Exposições, Museus, Projetos Culturais LTDA, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/31Owvs>. Acesso em: 1 jun. 2019.



PAULINO, Helton. **Argumento da videoarte TROPEL**. Documento disponibilizado pelo autor da obra. Campina Grande, 2016.

RUSH, M. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SHERMAN, W. R.; CRAIG, A. B. **Understandig Virtual Reality: Interface, Application, and Design**. São Francisco: Elsevier Science (USA), 2003. 623p.

VENTURELLI, S. **Arte Computacional**. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. 248p.







# ENTREVISTA COM BRUCE LABRUCE: O QUE QUER O CINEMA *QUEER*?

## ENTREVISTA REALIZADA POR

Baga de Bagaceira Souza CAMPOS  
Hanna Claudia Freitas RODRIGUES

## TRADUÇÃO

Baga de Bagaceira Souza CAMPOS  
Hanna Claudia Freitas RODRIGUES  
Lucas LAUDANO






Bruce LaBruce, nascido em Southampton-Ontario, é um diretor de cinema *queer* canadense que busca em sua poética fílmica a denúncia de questões consideradas tabus para a sociedade e que tratam não somente de gêneros e sexualidades dissidentes, mas abordam de forma contundente o fetichismo, o interstício arte-pornografia a partir do erotismo de corpos outros. Sua estética (considerada a-estética) desvela temas como violência, prostituição, masoquismo, *BDSM* (*bondage*, disciplina, dominação, submissão etc.) a partir de uma poética que transcende o pornográfico à embate político imagético.

Bom e metódico capricorniano, Bruce aderiu ao choque como forma de resgatar o que antes era considerado indecente ou inapropriado: o sexual e sensual prazer dos corpos excitados em suas pluralidades – o plural do termo já plural se dá pela tentativa de descrever seu olhar crítico sobre a própria ideia de dissidência e transgressão, quando questiona, por exemplo, sobre o reducionismo que unifica os movimentos anarquistas, anticapitalistas em suas expressões sexuais (há inúmeras correntes do feminismo ao invés de “o” feminismo, ou, há relações de poder das mais diversas entre minorias e suas práticas desobedientes).

Estamos de acordo ao que pensa Bruce sobre, por exemplo, a apropriação que fez o patriarcado gay, composto pela elite branca dos homens cis, do movimento libertário LGBTQIA+, que teve como força constituinte a subversão da sexualidade e do desejo em suas singulares possibilidades. Podemos pensar aqui sobre o que diz o autor Rancière, ao observar as “presenças sensíveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 44) que as imagens projetadas pela obra sugerem como estetização da própria potência política. Assim, “Elementos visuais e textuais são tomados em





conjunto, enlaçados uns aos outros nesse conceito” (RANCIÈRE, 2012, p. 45) e abrigam nossa descrição com o intuito de formular explicações sem uma forma definitiva, mas fazendo-as transpassar sua indiscernível forma, desejo e projeção nãoconvencionais.

Sua produção é marco do pornoterrorismo contemporâneo justo por estrear corpos e desejos marginais ao modelo cisheterossexual ao vendável mercado do prazer submisso que é a indústria pornográfica hegemônica. Essa congruência entre sexualidade, corpo e desejo se desmantela diante de propostas nocauteadoras de fronteiras. O explícito em suas obras soa mais como intragáveis verdades de uma liberdade sexual tida como abjeta, do que a assimilação caricata das fadas padrões, inventadas pela máquina pornográfica audiovisual. Judith Butler (2003), por exemplo, aponta como questões direcionadas ao sexo-gênero-desejo perpetuam como relacionalmente ligadas a um gênero que satisfaça uma sexualidade sempre como algo inato ao corpo e como única forma de desejo do indivíduo, quando na verdade aquilo que está fora dessas regras se põe a confrontar e, portanto, a descredibilizar o empenho cisheteronormativo nas formas das imagens.

Como Cineasta, Bruce LaBruce produziu diversos filmes, entre longas, curtas, videoartes e videoperformance, destacados por *Raspberry Reich* (2004), *The Misandriasts* (2017), *No Skin off My Ass* (1993), *Slam!* (1992), dentre outros. Bruce é ainda fotógrafo e escritor e trabalha nas vertentes multifacetárias da produção cinematográfica *queer*, um engajamento artístico que desnuda estranhamentos por uma desautomatização do desejo em seus sistemas binários aprisionados sob a forma do “normal”. Assim sendo, essa entrevista parte de desejos outros, de possibilidades de estranhamento e apanhamento do que quer o cinema *queer*.



1. *Para começarmos, gostaríamos de saber o seguinte: quem é Bruce LaBruce?*

Essa é uma pergunta que venho me fazendo desde que o inventei! Bruce LaBruce é uma persona que eu criei nos anos 80 como espetáculo (no sentido situacionista da palavra), como uma peça de propaganda, como uma construção para sustentar o mundo para que as pessoas imitem, ofendam e adorem. (Isso foi, é claro, antes que todo mundo começasse a fazê-lo na internet e nas mídias sociais.) Bruce LaBruce era meu nome de guerra, um pseudônimo adotado não apenas para aumentar o glamour, mas também para evitar a lei! (Meus fanzines, filmes e fotografias pornográficos eram rotineiramente parados na fronteira, confiscados pela alfândega, encaminhados pelos laboratórios à polícia, que rotulava meu trabalho como sedicioso, obsceno e criminoso.) Bruce LaBruce era uma projeção – de minhas fantasias, de minha política radical, de meus desejos reprimidos – um fantasma que me possuía sob o disfarce de um pornógrafo que transa demais, bebedor, bicha vagabunda e agitador revolucionário.

2. *Em **A interpretação das culturas** (1973), o autor Clifford Geertz afirma que a cultura é uma teia de significados que o próprio homem teceu, então, o que há de Bruce LaBruce nos seus filmes? Você teceu os seus próprios significados abordando suas mais íntimas experiências e projetando-as na tela?*

Eu não apenas projetei minhas experiências íntimas na tela, mas também as interpretei literalmente na tela! Muito antes de todos e suas mães começarem



a atuar sexualmente em telas pequenas, na internet e nas mídias sociais, eu comecei a fazer pornografia ingênua, estrelando eu mesmo, projetada em telas públicas grandes. Eu agi em meus próprios filmes sexualmente explícitos porque 1) eu sabia que iria aparecer para trabalhar e não podia pagar mais ninguém para fazê-lo, 2) nunca pedi a ninguém para fazer algo na tela que não faria eu mesmo, e 3) me libertar da minha própria repressão sexual. (Criado em uma fazenda nos anos setenta, fui incansavelmente vítima de *bullying* por minha aparência e manifestação homossexual e não saí do armário até estar na universidade e não perdi a virgindade até os 22 anos). Nem agora nem nunca fui exibicionista sexual. Eu sou inibicionista. Meus filmes, mesmo nos que eu pratiquei atos sexuais em mim mesmo, sempre foram SOBRE minhas inibições, SOBRE minha ambivalência em relação à pornografia, SOBRE meu constrangimento e ingenuidade em relação à sexualidade.

No começo, nos anos oitenta, gravei ingenuamente cenas pornô para meu primeiro longa-metragem *No SkinOffMyAss*, sem pensar que acabaria alcançando uma audiência não apenas além do *underground*, mas também internacionalmente em festivais de cinema de alto nível. Tínhamos sido tão tímidos quanto a isso que vesti meu namorado como um *skinhead*, coloquei a câmera rolando a filmagem para que não houvesse ninguém operando, ninguém na sala, exceto nós, e fiz a cena com um fantasma atrás da câmera! Também desenvolvi uma série de técnicas de distanciamento para tornar o público autoconsciente da maneira como assistia pornografia e da mecânica dela. Era um tipo de autoimunidade do espetáculo da intimidade.

Depois do meu terceiro longa-metragem, *Hustler White*, eu quase praticamente me aposentei da tela e me escondi atrás da câmera, mas meus filmes sempre permaneceram pessoais e íntimos. Só compartilho detalhes



íntimos e autobiográficos quando mediados pela expressão cinematográfica. Meu núcleo, meu eu interior, permanece bastante particular. Não sou do tipo que compartilha demais – nem publico – os detalhes pessoais da minha vida, por exemplo, nas mídias sociais. A maioria das pessoas perdeu a arte do mistério e o valor da subexposição. Todo mundo é emocionalmente promíscuo agora, reduzindo lutas e tragédias pessoais à alimentação diária de *feed* de notícias.

3. *Na sua vinda ao Brasil, em 2015, quais proximidades e distanciamentos pôde observar da produção de arte LGBTQIA+ no país? Podemos falar em um cinema **queer** brasileiro? A que ponto estaria ele emancipado de uma estética europeia, norte-americana, hollywoodiana?*

Viajei para a América do Sul para exibir meus filmes muito antes de 2015. Mostrei meus filmes no Brasil e na Argentina nos anos 90. Mas acho problemático reunir a estética europeia e norte-americana/hollywoodiana. A estética cinematográfica europeia é muito diferente da dos EUA/Canadá, e na Europa existem muitos conjuntos diferentes de práticas estéticas. A estética da Espanha e de Portugal obviamente tem uma forte conexão com a estética sul-americana, problematizada pelo colonialismo. Minha estética a princípio tinha mais em comum com o *underground* e a vanguarda, uma prática de algumas maneiras que compartilha a estética universal além das fronteiras. Mas direi que sinto uma afinidade particular com as culturas latino-americanas, e meus filmes parecem ser apreciados pelo público latino-americano, especialmente, mas não exclusivamente, pelos *queer* latino-americanos. Além da sexualidade mais aberta e franca da cultura,



também me sinto atraído pela estética e política dos movimentos de esquerda revolucionários. (A propósito, eu fui casado com um cubano por 12 anos, um homem incrível que viveu a revolução cubana e me ensinou muitas coisas – ele também era um padre de Santeria!)

Em termos *queer*, muitas vezes me vejo convidado por festivais e organizações LGBTQI que são mais nascentes e emergentes em termos de direitos e liberdades sexuais e civis, para que haja sempre um espírito revolucionário presente. Recentemente, viajei para festivais *queer* na Colômbia, Peru e Chile, e foi muito revigorante e inspirador observar o espírito revolucionário *queer* em ação, ainda mais *underground*, militante e subversivo! Nos EUA e no Canadá, a assimilação gay reprimiu amplamente o verdadeiro impulso da estética e política sexualmente revolucionárias da era da Libertação Gay. Suas raízes radicais marxistas, anticapitalistas foram totalmente sublimadas na busca de normalidade, aceitação e tolerância. Em um ambiente mais revolucionário, como nas cenas *queer* sul-americanas e em seu cinema, considero o estilo e a estética mais essenciais, mais imaginativos e mais integrados de maneira vital ao ativismo político.

4. *Seus filmes retratam os conflitos e dilemas do universo gay [queer], abordando sensualidade, desejo, voyeurismo etc. Como você definiria a estética de suas produções? Você acredita, por exemplo, que o caminho da revolução é o que apresenta em **The Raspberry Reich** (2004) e depois reafirma com **The Misandrists** (2017)?*

Como um jovem *punk*, sempre fui fascinado por aquelas pessoas que agiam violentamente contra as normas, costumes e convenções da



sociedade, sejam *skinheads*, *serial killers*, revolucionários políticos, pequenos criminosos ou profissionais do sexo e pornógrafos. Meus filmes são, de certo modo, um compêndio de fixações e fetichizações dessas figuras. A imagem do *skinhead*, a cabeça raspada, em si mesma, é uma repreensão da sociedade convencional, percorre meu trabalho de uma forma altamente estética e fetichizada. O mesmo vale para insurgentes políticos e revolucionários, traficantes e estrelas pornô.

Seguindo minha sugestão de um dos mestres, Jean Genet, sempre apoio MOMENTOS revolucionários na história e na cultura, mas os abandono quando eles se tornam cooptados, assimilados ou institucionalizados. Seguindo minha sugestão de outro mestre, Pasolini, tento abraçar todas as ambivalências, paradoxos e contradições inerentes à interseção de, por exemplo, espiritualidade e carnalidade, ou prática religiosa e política revolucionária de esquerda (no caso de Pasolini, um abraço simultâneo ao catolicismo e marxismo), ou mesmo homossexualidade e fascismo. Somente o homossexual é capaz de sustentar essas dialéticas aparentemente irreconciliáveis. Meus filmes são movidos tanto pelo desejo quanto pelo romantismo, e também pela crença de que energia criativa e sexual são uma única e mesma coisa. Um dos meus motivos recorrentes é a interseção entre êxtase religioso e sexual. Eu também acredito que todo fetiche sexual é uma expressão de reverência e devoção espiritual. Para mim, todos os pornógrafos são artistas, e todos os homossexuais são criminosos e revolucionários, isto é, em um mundo ideal! Como um romântico sem esperança (e, estranhamente, como um otimista!), me reconciliei com o fato de que todas as revoluções estão fadadas ao fracasso. Mas quando uma revolução falha, sempre há outra para substituir.





5. Com a ideia de “família tradicional” e de uma sociedade cada vez mais pautada no conservadorismo, quais mudanças sociais, ao seu ver, são promovidas diante das temáticas que aborda? E como você avalia os impactos dessa narrativa no contexto social atual de políticas antidemocráticas, antiminorias?

Meu amigo e professor, o falecido Robin Wood, um crítico de cinema gay / marxista / feminista de renome internacional, que me orientou na universidade, tinha uma regra de ouro: Questione a autoridade! (Incluindo a dele!). Isso implicava questionar convenções sociais, estéticas e formais, incluindo, é claro, as cinematográficas! Minha política permaneceu essencialmente a mesma – é a cultura que ele mudou, que se tornou exponencialmente mais conservadora nesses tempos de regressão, o que, em minha opinião, torna meu trabalho ainda mais relevante e necessário.

Infelizmente, o mesmo pode ser dito da maioria das subculturas, especialmente os gays, que não estão mais interessados em nenhum tipo de revolução, sexual ou não, apenas em reforma, capitulação e repressão excedente! (Não há mais consciência de classe, em grande parte porque de fato, não existem mais classes!). Meus filmes sempre vão de encontro à sociedade, que é uma expressão do direito e privilégio inerentes ao homossexual, agora tão casualmente gasto por tantos. Nos meus filmes posteriores, as convenções da cultura são completamente questionadas.

Em *Gerontophilia*, o fetiche sexual por idosos evidenciado pelo personagem adolescente, Lake, rompe toda uma série de convenções e suposições. Seu relacionamento desafia uma variedade de tabus, incluindo sexo e amor interracial e entre gerações diferentes, além de questionar o que constitui ideais de beleza



e atratividade sexual. Sua namorada o considera um revolucionário sexual e um santo, outra aparente contradição facilmente reconciliada em meus filmes.

Em *The Misandrists*, a célula separatista lésbica radical se retirou completamente das restrições da sociedade, se isolando em uma família onde o amor livre e o poliamor sexual de Sappho são incentivados. Mas mesmo nesses microcosmos utópicos persistem hierarquias e tendências autoritárias. Dois outros temas que se repetem ao longo do meu trabalho: os professores ou líderes que não praticam o que pregam e os oprimidos se tornando os opressores! No meu novo filme, ainda a ser lançado, *Saint-Narcisse*, um dos gêmeos da história foi criado em um mosteiro masculino, igualmente removido das normas da sociedade (os monges todos têm cabeças raspadas – *skinheads!*). Mas os tabus sexuais quebrados levam a uma realidade muito sombria, persistente na Igreja Católica. Por fim, o filme trata de quebrar um dos tabus sociais mais básicos: o incesto. (Ou, neste caso, incesto gêmeo!). Então, como você pode ver, não faltam temas que subvertem o *status quo!*

6. *A singularidade do cinema **queer**, especificamente aquele produzido por você, se irrompe como produção outra de sentido e de imaginário daquilo que o audiovisual elucubra ser o desejo, o prazer, a liberdade sexual. Sabemos ser a sua poética um afronte nas disputas semióticas e narrativas do movimento gay e feminista em sua expressão anarco-sexual, principalmente quando, mesmo se utilizando de elementos consolidados pelo gênero pornográfico – como a explicitude sexual, a ultrarealidade da cena, o ato nu e cru sem pudores – ultrapassa o logotipo hegemônico e plastificado do mercado de imagens pornográficas.*



Mesmo sabendo ser a genialidade e originalidade propriedades indigestas, nossos questionamentos são: Como tornar acessíveis imagens e debates tidos como intragáveis? Como acessar um público, para além dos LGBTQIA+, já cooptado pela docilização massiva do gosto sexual normativo? Como uma estética do choque negocia e deságua nas classes subalternizadas, sendo ela essencialmente insubmissa?

Já me disseram várias vezes no passado que tenho uma má reputação na indústria pornô, o que me encanta sem fim! Essa honra deriva do fato de eu também questionar as convenções da pornografia em si, que, embora “expressem um princípio inerentemente hostil aos regulamentos da sociedade”, como declara a Big Mother em *The Misandrists*, podem ser extremamente problemáticas em termos de política sexual e de gênero.

A pornografia é uma busca criativa, e considero todos os pornógrafos como artistas, bons ou ruins, mas também é um espaço lúdico escuro e perigoso, no qual fantasias estranhas e politicamente incorretas, geralmente envolvendo estupro, fetiches raciais e extremaobjetificação, dominação e submissão, são comuns. Também pode ser um meio muito convencional em termos estéticos e formais. Portanto, embora eu considere as estrelas da pornografia e as trabalhadoras do comércio sexual entre os últimos radicais sexuais da política e estética da era da libertação, a “autoridade” da indústria ainda deve ser questionada e contestada.

À medida que as culturas autoritárias se tornam ascendentes no mundo, a imaginação pornográfica reflete essas tendências em termos de fetiche e extremismo sexual, um fenômeno que sempre me intrigou. Com o advento da



pornografia alternativa e mais independente, democratizada pelo fácil acesso à tecnologia de vídeo e distribuição através da mídia social, as convenções sexuais dentro e fora da indústria da pornografia se tornam menos monolíticas e padronizadas. Meu trabalho tem sido muitas vezes levar as imagens sexuais e pornográficas a extremos, mas de alguma forma ainda mantendo um certo humanismo, romantismo ou mesmo senso de humor, além de uma dimensão poética e estética. Tudo isso contribui para uma certa acessibilidade que meus filmes parecem ter, passando para diferentes “eleitorados”. Meus filmes *Hustler White* e *SkinFlick* contêm cenas de estupro coletivo com carga racial, mas são apresentadas em uma complexa matriz de convenções e fantasias pornográficas, crítica política, ironia e estética de vanguarda.

O objetivo de fazer cinema de choque, no entanto, é ser ao mesmo tempo digerível e acessível – provocar, mas também excitar, assustar, incitar e divertir. Também acredito firmemente no valor do choque e no choque por si só, como um meio de sacudir as pessoas de sua complacência e segurança. Fiz intervenções no território de filmes de gênero/terror/gore com *Otto*, *L.A. Zombie* e *The Misandrists*, a fim de alcançar públicos alternativos e não gays, e os orçamentos dos meus filmes continuam a crescer. Então, eu quero estar acessível, mas ainda uso estratégias e imagens mais consistentes com práticas experimentais e de vanguarda, que também são essenciais.

7. *Quais as referências que você carrega em sua produção fílmica? Poderia nos contar um pouco sobre o processo de pesquisa, concepção teórico-filosófica, inspirações artísticas, produção e execução de suas obras e como você vê os seus feitos e processos contribuindo para o campo teórico, analítico e, sobretudo, político de atuação?*





Como alguém que frequentou a universidade nos anos oitenta durante o auge do pensamento e da semiótica pós-moderna e pós-estruturalista – embora meus principais mentores defendessem a política mais fundamentada em intervenções sociais e políticas diretas – talvez tenha inevitavelmente cultivado uma estética hiper-referencial e pós-moderna que é tanto influenciada por Barthes, Metz e Wollen quanto Marcuse, Brecht e Robin Wood. Meus filmes são caracterizados por várias estratégias de técnicas de *detournement*, bricolagem e distanciação. Meus filmes muitas vezes tornam os espectadores autoconscientes sobre seu próprio voyeurismo, ou sobre o modo como consomem pornografia, sobre seu olhar ou sua subjetividade potencialmente problemática em relação ao objeto de desejo e de sua própria cumplicidade.

Meus primeiros curtas-metragens e longas-metragens eram meio *ad hoc*, filmavam meus amigos espontaneamente ou filmavam coisas na TV, usando imagens encontradas etc. Então eu modelava narrativas fragmentadas na edição, criando histórias onde não havia, adicionando música e narração fora de sincronia para moldar minhas dissertações. Eu mostrei meus primeiros trabalhos com super8 em clubes *underground* e bares gays alternativos e espaços de arte, usando um projetor super 8 com o som tocando separadamente em fita cassete. (O som começaria em um ponto ligeiramente diferente para cada projeção, alterando sutilmente a experiência e criando significados diferentes). É claro que esses locais eram geralmente estranhos e políticos em sua programação, e considerei meu uso da pornografia gay como um gesto político e de provocação (Eu sempre me considerei mais um agitador e provocador do que um intelectual ou ativista). Também mostrei trabalhos *queer* em locais *punk* para desafiar





a convencionalidade sexual de certos *punks* e *skinheads*, movimentos que poderiam ser bastante sexistas e homofóbicos.

Esse método de filmagem permaneceu comigo ao longo da minha carreira. Criar novo significado na edição através de justaposições estranhas e moldar a narrativa na edição ainda é central para o meu processo. Eu ainda faço também mais filmes experimentais e pornográficos, além de filmes narrativos mais convencionais. E uma estratégia final que continuo a usar é o *queering* dos textos – roubando cenas, diálogos e músicas de outros filmes, para trazer à tona o subtexto homossexual latente ou para corrompê-los e recuperá-los como novos textos *queer* radicais.

Meu primeiro longa-metragem, *No Skin Off My Ass*, por exemplo, foi um remake de *That Cold Day in the Park*, de Robert Altman, um filme que desconstruiu o original, escrito por um autor gay, Richard Miles, reduzindo os aspectos homossexuais e de acampamento ao subtexto vago. Minha versão reviveu os elementos homossexuais e de campo do romance, transpondo-os para uma narrativa *queer punk*, envolvendo a relação de amor entre um *skinhead* neonazista e um cabeleireiro gay! (Em uma exibição em Los Angeles, Richard Miles me assinou uma cópia de seu romance com a inscrição “você acertou”, mas devo confessar que também amo a versão Altman!).

8. *Se estamos falando de narrativas e disputas no campo das imagens em movimento que denunciam a hegemonia, não só do modelo normativo sexual e relacional, mas também do próprio movimento revolucionário dissidente, seus filmes são pensados pelo viés político de representatividade? Como você analisa a minuciosa nuance entre a necessidade da representação como*



*uma democratização estética e a representação como artifício contraditório ao caráter experimental que renuncia o corpo axiomatizado em demarcações fixas?*

Não sei se entendi a pergunta. Como já observei em outros lugares, considero-me um acadêmico em recuperação. Embora eu tenha completado o mestrado em Teoria Cinematográfica e pensamento social e político no final dos anos 80, fiquei completamente alienado e desencantado com a academia, em grande parte porque encontrei muitos acadêmicos que criticaram configurações sociais, econômicas e sexuais, como família nuclear, monogamia, capitalismo, heteronormatividade, entre outros, mas depois não praticavam o que pregavam em suas vidas diárias.

Dito isto, farei uma rachadura na sua pergunta, embora minha compreensão do jargão acadêmico de alto nível esteja enferrujada na melhor das hipóteses! (Talvez a tradução também seja um pouco complicada.) Acho que o que você está perguntando é como meus filmes sustentam uma crítica não apenas da ordem dominante e de seu sistema de convenções – sociais, sexuais, estéticas, formais – mas também de forma crítica simultânea dos movimentos radicais e da alteridade que se opõe a essas convenções opressivas. Certamente, meus filmes sempre desafiaram a política de identidade, por exemplo, definir papéis sexuais e gênero não como algo fixo e imutável, mas sim algo mais fluido e flexível. Mas a política de identidade à esquerda se tornou tão tóxica, dogmática, doutrinária e divisiva que o discurso aberto e o pensamento dialético se tornaram difíceis, se não impossíveis.

O problema do autoritarismo ascendente e do ativismo político de extrema direita à direita – vamos chamá-lo de neofascismo – foi respondido



pelo problema da política de identidade intransigente, correção política e policiamento moral – o policiamento da linguagem e do desejo – à esquerda – vamos chamar de neostalinismo. Deixe-me dar alguns exemplos de como meu trabalho abordou esse dilema.

No meu filme pornô neonazista, *SkinFlick* (a versão hardcore é chamada *Skin Gang*), um grupo de neonazistas de extrema direita invade a casa de um casal burguês inter-racialgay (um preto, um branco) e os aterroriza sexualmente. Somente a descrição do enredo desafia automaticamente todos os tipos de noções de correção política e representação em geral, especialmente quando você considera que também é um filme pornô! A representação do casal interracial parece, a princípio, perfeita e politicamente progressista do lado de fora, mas, sob uma inspeção mais minuciosa, é profundamente falha. O relacionamento entre eles é inautêntico, caracterizado por mentiras e enganos. Seu apartamento é repleto de representações de diversidade cultural – arte africana, *sushi*, livros de mesa do Mapplethorpe –, mas eles meramente indicam um ato de apropriação cultural, significativamente vazios de diversidade e alteridade, fetiches e totens pós-coloniais. O casal assume os papéis gays convencionais de cima a baixo, mas realiza “homonormatividade” como um simulacro de normalidade heterossexual, como é a predileção do homossexual assimilado, fingindo ser monogâmico, mas fazendo sexo com outros homens nas costas um do outro.

Por outro lado, os *skinheads* neonazistas são retratados como autênticos rapazes da classe trabalhadora, mais honestos e diretos, leais um ao outro e sexualmente fluidos. Um deles tem uma namorada, mas ela também é fodida por seus companheiros *skinheads*. Eles também são sexualmente livres um com o outro, mas não se identificam como homossexuais. Mas ainda são





bandidos e racistas violentos. Essa representação politicamente incorreta deixa o espectador desconfortável, dividindo ou interrompendo qualquer identificação fácil com os personagens e colocando em questão suposições sobre raça, classe e gênero. O estupro coletivo do membro negro do casal gay complica infinitamente a situação, aumentando as questões de equação das fantasias de estupro baseado na raça e sua representação no pornô, noções políticas e sexuais de dominação e submissão inscritas política e sexualmente, a problemática relação histórica entre homossexualidade e fascismo etc.

Da mesma forma, nos meus filmes *The Raspberry Reich* e *The Misandrists*, o espectador é incentivado a se identificar com a política dos revolucionários/terroristas de extrema esquerda, mas os filmes também funcionam como uma crítica de certos aspectos de extremismo esquerdista. Os filmes conseguem apoiar e abraçar simultaneamente as crenças anticapitalistas e sexualmente revolucionárias dos extremistas e (acho que afetuosamente) apontar todas as suas contradições e paradoxos.

Não há divisão simplista em meus filmes entre esquerda e direita; de fato, em suas encarnações mais extremas, eles se tornam um e o mesmo! Também não há uma divisão fácil entre gêneros ou papéis sexuais. Estou mais interessado na arbitrariedade, ambivalências e paradoxos inerentes a essas identidades. Eu nem me identifico mais com a esquerda, preferindo me referir a mim como um “pragmatista radical”. É por isso que sou considerado um “gay ruim”. Não tenho certeza se isso responde à sua pergunta!

9. *Estariam as produções cinematográficas e midiáticas no geral fomentando o cinema **queer**ou você percebe uma apropriação das pautas emergentes pelas grandes mídias? Até que ponto a adesão*



*das produções independentes e alternativas aos financiamentos e grandes centros da indústria audiovisual nos tem sido úteis? Estamos avançando o debate ao alcançar grupos sociais, antes inacessíveis, ou estamos apenas alugando a nossa luta por igualdade e liberdade para que nossos algozes com ela lucrem?*

Sempre houve um debate sobre a eficácia de combater o estabelecimento e as instituições patriarcais de fora do sistema ou de dentro. Como pragmático radical, digo por que não fazer as duas coisas? Faço meus filmes *queer* experimentais e filmes pornográficos independentes como uma maneira de me expressar livremente fora das restrições da produção convencional e dos modos capitalistas de produção, distribuição e exibição, mas também faço filmes com orçamento um pouco maior que operam melhor dentro desses modos de produção, usando métodos mais convencionais de elenco, estilo de câmera, técnicas narrativas e intervenções em gêneros populares.

Atualmente, um cineasta deve ser ágil e aberto a uma variedade de proposições e plataformas. Mas há risco na ideia de fazer “um filme para mim, um filme para eles”, como algumas pessoas descrevem. Se você acha que pode mudar o sistema por dentro, está doido. Você terá sorte se conseguir a mais suave das reformas. Mas cuidado: uma vez que você faz parte do sistema, geralmente não há uma saída fácil!

*10. Bruce, sobre o cenário atual de confinamento a que estamos submetidos- pelo menos a parcela que pode recorrer a este direito e que, no caso brasileiro, é ainda uma minoria quantitativa- por*



*conta da crise mundial provocada pelo COVID-19, nos atravessa o questionamento: a que caminhos esses novos modos de relação virtualizados, esse isolamento espetacularizado, essa libido projetada em likes, esse desejo acorpóreo podem nos levar? Estamos neste momento de voraz solidão salvos pela conexão wi-fi, ou ela, ao contrário, nos desconecta de um desejo imanente de uma corporalidade já fragmentada? O que o sexual, enquanto força criativa, potência emancipatória, tem a nos ensinar neste brochante momento de crise sanitária, econômica, política e (a mais irreversível delas), existencial?*

A pandemia atual e o isolamento que ela gerou podem ser vistos, simbólica ou literalmente, como a materialização de uma neurose que vem desenvolvendo há algum tempo, quase como uma realização bizarra de desejos, algo dormente que começou com o surgimento da tecnologia. O isolamento e a alienação do corpo já começaram com a tecnologia, os computadores, a ascensão das mídias sociais, a sobredeterminação do setor de entretenimento, a preponderância da mídia, os ciclos de notícias de vinte e quatro horas, a onipresença da TV a cabo, o vício na televisão, compulsão, overdose de entretenimento corporativo, videogame, realidade virtual etc. A ideia do corpo está desaparecendo, atrofiando. As novas gerações não são voltadas para contato físico, empatia ou até amor. O narcisismo se tornou a consciência padrão. O corpo masculino gay é inflado, exagerado, uma formação de reação contra seu desaparecimento final. O desejo é cada vez mais projetado em partes do corpo, um fetiche pelo corpo exagerado, a bunda, pós-humano, desprendido do apego emocional.



O desejo sexual agora é esquizofrênico. Por um lado, há uma extrema indulgência na identidade, os impulsos sexuais primordiais, a explosão da pornografia e, especialmente, da pornografia pessoal – as pessoas postam fotos nuas on-line, compartilham fotos de pênis, a exposição das bundas, vídeos para se masturbar, *Chaturbate*, *Onlyfans*. Por outro lado, há um novo puritanismo sexual, uma reação contra a pornografia, o policiamento e a vergonha do desejo, propriedade e paranoia sobre o contato corporal, o medo de ser rotulado como um perverso, mesmo por olhar para alguém, o que é considerado inadequado e de maneira sexualizada. Por um lado, vemos celebridades e ícones da moda adotando como padrão o estilo da prostituta ou *stripper* de rua e, por outro lado, há um retorno aos valores familiares conservadores da monogamia e da santidade religiosa (pense em Beyoncé e J-Lo, as novas modelos sexualmente conservadoras).

No mundo gay, vemos o surgimento de orgias sexuais, sexo químico por um lado, e o movimento assimilacionista e conservador em direção à monogamia e instituições conservadoras, como igreja, casamento, forças armadas e patriotismo por outro. Mas o desejo primordial que envolve todos agora é o narcisismo. O desejo já foi uma experiência comunitária – pornografia e filmes em geral se comunicavam, a emoção cinética, o vínculo de compartilhar a experiência sexual. Mas as telas de cinema se tornaram cada vez menores, finalmente reduzidas ao smartphone, um desejo completamente onanista e autoabsorvido. É um retorno ao estado infantil, o útero, um “espaço seguro”, distanciado do mundo corporal. Sartre disse uma vez: “o inferno são os outros”. Agora o inferno é você mesmo.





## REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GEERTZ, C. **The interpretation of cultures**. New York: Basic Books, 1973.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som  
LABEDIS - [www.labedis.mn.ufrj.br](http://www.labedis.mn.ufrj.br)  
Museu Nacional, UFRJ



LABEDIS

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Museu Nacional • Universidade Federal do Rio de Janeiro • Rio de Janeiro  
[www.labedis.mn.ufrj.br](http://www.labedis.mn.ufrj.br)