

# policromias

Volume 5 • Número 3 • Setembro/Dezembro 2020 • ISSN 2448-2935

volume  
**05**  
número  
**03**

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 LA DEMORA ESTEIXEIRA - 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

### Design e Diagramação

Cesar Buscacio

### Revisão

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

### 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. 3 (msetembro/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

Editora responsável: Tania Conceição Clemente de Souza

Editora adjunto: Maycon Silva Aguiar

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
ENTRE COMANDOS E MILÍCIAS: MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E CENSURA NO JORNALISMO CARIOCA DOS ANOS 1980 .....	11
Kleber MENDONÇA	
VIOLÊNCIA É DIVERTIDO? UMA ANÁLISE DE <i>FATALITIES DO MORTAL KOMBAT</i> .....	48
João Marcos Mateus KOGAWA	
OS EFEITOS DE SENTIDOS DA LINGUAGEM VERBAL E NÃO VERBAL NO VÍDEO INSTITUCIONAL SOBRE A REFORMA DA PREVIDÊNCIA .....	73
Ana Cláudia Dias RIBEIRO Felipe Gonçalves CARNEIRO	
A PRINCESA PERNETA E O PROCESSO DE ATUALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DISCURSIVA.....	97
Thaís RibeiroALENCAR Greciely Cristina da COSTA	





A DONA DO PEDAÇO OU A DONA DO MELODRAMA? O VALE DE LÁGRIMAS DO FOLHETIM REPAGINADO.....	127
Rondinele Aparecido RIBEIRO Gabriela Kvacek BETELLA	
UM APLICATIVO MÓVEL PARA ACESSO POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL A SISTEMAS MULTIMÍDIA .....	157
Ed PORTO	
O IMPULSO DIONISÍACO EM ALCEU VALENÇA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO DISCO "VIVO!" .....	189
Júlio de Oliveira LIMA Nadia Pereira da Silva Gonçalves de AZEVEDO	
TRANSEXUALIDADE E DISCURSO EM MOVIMENTO: ANÁLISE DO PROTAGONISMO DA LAERTE COUTINHO NO DOCUMENTÁRIO LAERTE-SE .....	207
Geovane Pereira da SILVA Francisco Laerte Juvêncio MAGALHÃES	
A CIÊNCIA E SUAS IMAGENS: TRADUÇÃO, REPRESENTAÇÃO E CRIAÇÃO .....	233
Jorge CANDIDO Rochele de Quadros LOGUERCIO	
O SENTIDO DAS PALAVRAS 'ÍNDIO' E ' LÍNGUA PORTUGUESA' EM UM LIVRO DIDÁTICO DO ENSINO FUNDAMENTAL.....	256
Francisco de Assis Brito BENEVIDES Adilson VENTURA	





RESISTÊNCIAS EM DISPUTA: UMA ANÁLISE DO PROCESSO POLISSÊMICO DE SIGNIFICAÇÃO DE “LUTA” E “OPRESSÃO” .....	294
Carolina FERNANDES	
CRISÁLIDAS-TEXTO: OS ROTEIROS DE CINEMA PUBLICADOS NO BRASIL.....	335
Solange Salette ToccoliniZORZO	
O SILENCIAMENTO E A CONSTRUÇÃO DE NOVAS MEMÓRIAS PELO DISSENSO NAS MÍDIAS .....	376
Lisiane Schuster GOBATTO	
MUSEU NACIONAL, HISTÓRIA E POÉTICA DO SABER.....	404
Tania Conceição Clemente de SOUZA	
AS LOUCEIRAS DO MARUANUM E O TURISMO CULTURAL NA REGIÃO AMAZÔNICA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO .....	426
Elloane Carinie Gomes e SILVA Diva de Mello ROSSINI	
“ESQUECIMENTOS NÃO SÃO ALEATÓRIOS OU INOCENTES, SÃO ESCOLHAS”: UMA ENTREVISTA COM CAROLINA DANTAS .....	457
Entrevista conduzida por Jonathan Ribeiro Farias de MOURA	





## 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](mailto: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 de faire publier, entre autres, des 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 de 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)





ENTRE COMANDOS E MILÍCIAS:  
MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E CENSURA NO  
JORNALISMO CARIOCA DOS ANOS 1980

BETWEEN NARCOS AND MILITIAS:  
MEMORY, OBLIVION AND CENSORSHIP  
IN RIO'S JOURNALISM OF THE 1980s

Kleber MENDONÇA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: klebermendonca@id.uff.br.





## RESUMO

O artigo faz uma análise de discursos de uma série de reportagens publicadas no *Jornal do Brasil* entre os anos 1978-1981 e que marcam o advento da facção criminosa *Comando Vermelho* como personagem de notícias e acontecimentos ligados à violência urbana no Rio de Janeiro. Busca-se verificar, aqui, a hipótese de que tal acontecimento noticioso fez emergir novas interpretações a respeito das causas e soluções para o problema da violência, deslocando o foco prioritário do debate público das ações praticadas por grupos de extermínio e terroristas de extrema direita para os narcotraficantes. Articulando as categorias de *memória discursiva*, *silêncio constitutivo* e *censura*, o trabalho acompanha as condições de produção, nos jornais, da crença que atribuiria a emergência do *Comando Vermelho* a um quase fictício encontro entre presos políticos e criminosos comuns no presídio da Ilha Grande.

## PALAVRAS-CHAVE

Comando Vermelho; Jornal do Brasil; jornalismo impresso.; violência urbana; Ditadura Militar; silêncio.

## ABSTRACT

The paper perform a discourse analysis of a series of news reports published in *Jornal do Brasil* between the years 1978-1981. This four-years period marks the advent of the criminal organization *Comando Vermelho* as a character of news and events related to urban violence in Rio de Janeiro. The study aims to verify the hypothesis that such news





event has given rise to new interpretations regarding the causes and solutions to the problem of violence, shifting the priority focus of the public opinion from the actions committed by paramilitary groups and extreme right-wing terrorists to those perpetrated by drug dealers. By articulating the categories of discursive memory, constitutive silence and censorship, the work studies the conditions of production, in the newspapers, of the belief that would attribute the emergence of the *Comando Vermelho* due to the almost fictional encounter between political prisoners and common criminals in Ilha Grande prison.

## KEYWORDS

Jornal do Brasil. Printed journalism. Urban violence. Military dictatorship. Silence.

## 1. INTRODUÇÃO

O artigo realiza uma análise de discurso acerca do *advento* do *Comando Vermelho* nas páginas do *Jornal do Brasil* no período de 1978 a 1981. Partimos da hipótese de que tal acontecimento noticioso permitiu a emergência mais explícita de um entendimento público sobre o problema da violência urbana cujos aspectos principais continuam condicionando as ações estatais na busca por suas possíveis *soluções*. Com isso, o objetivo foi mapear e entender modos como diferentes possibilidades interpretativas sobre a questão da violência se organizaram discursivamente naquele momento e passaram a ganhar ou perder força no debate político e nas ações públicas ao longo do tempo.



Em diferentes trabalhos sobre as categorias de *silêncio e memória*, Orlandi (1997, 2002) aponta em que medida o esquecimento é parte importante dos modos como o político se inscreve, ideologicamente, nos processos históricos. Diante de acontecimentos que demandam interpretações e sentidos, as relações de poder estabelecem fluxos que se alternam entre os gestos nos quais há sempre algo que se cala (ou se esquece) para a emergência do *novo* e os esforços que buscam silenciar possibilidades interpretativas para *impedir* que novos sentidos aflorem.

A partir da análise das reportagens ao longo do período, verificamos que houve um processo gradual de deslocamento do foco prioritário das páginas policiais acerca da(s) violência(s) urbana(s) no Rio de Janeiro. Enquanto ao longo dos anos 1970 os principais acontecimentos jornalísticos reportados davam conta dos assassinatos violentos praticados sob pretexto de justificação, perpetrados por grupos de extermínio, na virada da década vemos a concomitância entre atentados à bomba (promovidos por grupos paramilitares de extrema direita), o crescimento de assassinatos ligados à luta pelo domínio do jogo do bicho na cidade e o aparecimento de evidências de uma maior organização dos presos comuns enquadrados sob a Lei de Segurança Nacional, no que viria a ser conhecido mais tarde como o processo de criação do *Comando Vermelho*.

Nossa hipótese, portanto, averigua, em que medida, o advento dessa facção como personagem principal do problema da violência urbana nos jornais do Rio de Janeiro permite o deslocamento do debate público sobre as causas profundas da questão na cidade e no Estado. Assim, o debate passa a, gradualmente, pautar-se pelo *mito* de que o recém criado comando seria uma espécie de produto indesejado do encontro, nas celas do presídio





da Ilha Grande, entre os presos comuns e os presos políticos de esquerda, todos agrupados pela Lei de Segurança Nacional.

A reboque deste deslocamento de foco, silencia-se, cada vez mais, a *contribuição* das práticas e dos grupos de extrema direita no processo de configuração das violências na cidade e no Estado, especialmente o uso da tortura e do extermínio como controle dos territórios e exercício de um poder local que se organizaria, também, pela apropriação, por parte desses grupos, das instâncias de Estado que deveriam, justamente, ser responsáveis pelo papel de administração dos conflitos entre iguais (cidadãos).

Assim, há um movimento inversamente proporcional nos fluxos informativos. De um lado, a figura do *traficante de drogas* assume *protagonismo discursivo* nas páginas e nos debates. De outro, é afastada das coberturas a mutação nas atividades ilícitas praticadas pelos integrantes dos antigos grupos de extermínio e das associações paramilitares que praticavam a tortura e o combate à guerrilha. Tais personagens, de modo cada vez mais distante dos holofotes, passam a desenvolver outras formas de *crime organizado* (como o jogo do bicho e as milícias) e também a incorporar suas atividades de justiça e vigilantismo dentro das forças estatais, não por acaso, sob o argumento da necessidade de uma repressão mais intensa ao iniciante tráfico de drogas.

É tendo como base essa migração interpretativa sustentada por um complexo jogo discursivo entre memória, esquecimento, direcionamentos de sentido e gestos de silenciamento, que detemos nossa análise sobre algumas coberturas veiculadas pelo *Jornal do Brasil* em 1981. Defendemos que a escolha deste corte temporal se justifica pelos acontecimentos que sucederam ao longo do período no qual a *abertura lenta e gradual* rumo à democracia era explicitada como compromisso do governo Figueiredo.





Aquele foi tanto o ano de aparição mais evidente do *Comando Vermelho* (e do correspondente ganho de força de seu *mito de origem*); quanto aquele no qual os ataques à bomba praticados por terroristas de extrema direita ganham culminância e visibilidade midiática. É também como resposta ao suposto crescimento da violência que ganha força a incorporação, nos cargos centrais das Secretarias de Estado do Rio de Janeiro, de militares de extrema-direita sabidamente envolvidos em denúncias de tortura e execução de militantes de esquerda no período da luta armada.

Lançar um olhar às coberturas jornalísticas realizadas há mais de quarenta anos não é apenas um trabalho de historiografia a esclarecer acontecimentos que já não diriam respeito aos dias atuais. Defendemos uma outra visada: foi precisamente naquele momento que se deram a ver mais explicitamente algumas perspectivas que até hoje se manifestam ao tratarmos da problemática da violência urbana nas grandes cidades brasileiras. Nossa proposta analítica reside justamente em atualizar algumas evidências dessas matrizes políticas de modo a podermos entender de forma mais adequada práticas que no presente ainda norteiam uma série de ações governamentais, especialmente aquelas que pretendem acentuar, cada vez mais, o processo de militarização da vida cotidiana no Brasil.

Nesse sentido, cabe lembrar a proposta de Benjamin (1996) de fazer do olhar da pesquisa uma tarefa que consiste em escovar a história a contrapelo. Não estamos diante, portanto, de uma sucessão de acontecimentos que se assemelharia a uma marcha rumo ao progresso e cujo desenrolar se explicaria de forma teleológica (e inevitável) em um tempo para sempre vazio e homogêneo. Benjamin lembra que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*. Significa apropriar-se



de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996, p.224).

Atualizar, nos dias de hoje, uma leitura do advento de episódios emblemáticos ligados ao surgimento do *Comando Vermelho*, em coincidência temporal ao acirramento da repercussão de atentados terroristas perpetrados por forças de extrema direita não significa localizar, temporalmente, algo como o início de uma trajetória cuja linha de chegada se situaria inevitavelmente no agora. Assim, focar as lentes da análise naquele período é uma forma, também, de perceber o caráter parcial (e ideológico) daquelas interpretações políticas de uma forma mais explícita do que as evidências de verdade incontestável com as quais se apresentam atualmente.

Pêcheux (1997) nos lembra como os processos de inscrição do acontecimento nos espaços da memória podem se dar pelo apagamento (o acontecimento que não chega a se inscrever) e/ou pela absorção (como se o mesmo não tivesse ocorrido). A esse respeito, Orlandi (2002) acrescenta uma terceira possibilidade: daquele que escapa à inscrição por intervenção da censura, compreendida pelo que, em outro trabalho, a autora estabelece como silenciamento local (1997). Veremos, no percurso arqueológico abaixo, em que medida tais possibilidades se apresentam durante a emergência discursiva do *Comando Vermelho* como personagem nas páginas policiais do *Jornal do Brasil* daquele período.

## **2. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: NOSESTERTORES DA DITADURA, A RECONFIGURAÇÃO DE VELHAS VIOLÊNCIAS**

Se os sentidos são social e historicamente constituídos, cabe ao trabalho interpretativo do analista dimensionar as condições a partir das quais determinadas discursividades são engendradas a partir da irrupção



dos acontecimentos. A intensidade do desenrolar dos fatos no período analisado nesse artigo pode ser ilustrada pela breve menção da sequência dos principais acontecimentos violentos que tiveram lugar no Rio de Janeiro ao longo do conturbado ano de 1981.

Os primeiros meses acompanharam uma sucessão de notícias muito semelhantes às que já ocupavam as páginas da imprensa ao longo do ano anterior: a multiplicação de atentados à bomba em bancas de jornal, supermercados, ônibus e contra instituições e figuras políticas que defendiam a redemocratização do país. Os acontecimentos mais graves do ano anterior na cidade ainda repercutiam no debate, especialmente as cartas-bombas enviadas à Sede da OAB e à ABI, quando os meses de março e abril de 1981 foram palco de outros atentados, dentre os quais, os mais graves tendo se voltado contra a sede do jornal *Tribuna da Imprensa* e à casa do então deputado federal Marcelo Cerqueira, advogado respeitado especialmente pela defesa de presos políticos nos tribunais.

O destaque jornalístico dado à sequência de atos praticados pelos grupos de extrema direita contrários à política de abertura do Governo Figueiredo teve seu ápice na malsucedida tentativa de ataque ao Riocentro, na noite do dia 30 de abril, onde acontecia um festival de música que comemorava o dia do trabalhador com um público de mais de 15 mil pessoas. A morte de um sargento do exército e o ferimento de um capitão deslocou o debate sobre o impacto daqueles cerca de 40 atentados no curto espaço de tempo de 16 meses (ARGOLO, 1995). Embora os envolvidos tenham sido inocentados nas investigações que se seguiram, ficou evidente a participação de integrantes das forças armadas na tentativa de incriminar fictícios grupo de esquerda nos episódios por eles perpetrados.





É exatamente neste momento de forte visibilidade das práticas violentas de extrema direita que irromperá evidências de um *novo* tipo de violência urbana: dessa vez praticada por bandidos que teriam se organizado politicamente enquanto apenados no presídio da Ilha Grande. No dia 04 deste mesmo mês de abril que terminaria com o atentado à bomba do Riocentro, o Rio de Janeiro acompanhou as vinte e duas horas de cerco policial a apenas um homem entrincheirado em um apartamento de um condomínio popular no bairro da Ilha do Governador. O episódio, que posteriormente passou a ser chamado de *400 contra um*, marcou discursivamente a entrada em cena do *Comando Vermelho*.

Para se ter uma ideia ainda mais clara da importância dessa coincidência de acontecimentos, vale lembrar que 1981 também foi o ano do assassinato de Mariel Mariscot, fundador, no final dos anos 1960, do *Esquadrão da Morte*, principal grupo de extermínio da cidade. No momento de sua morte, Mariscot cumpria pena em regime semiaberto e trabalhava em um projeto de ressocialização de presos da própria Vara de Execução Penal. Foi assassinado, no entanto, quando ia participar de uma reunião com vários bicheiros que disputavam pontos de contravenção no Grande Rio. O episódio deixava antever, implicitamente, de que forma acontecia, naquele momento, uma migração das atividades criminosas da extrema direita: do justicamento de prováveis criminosos ao controle da contravenção em certa medida amparada pela atuação simultânea de seus integrantes nos órgãos estatais.

Não é objetivo deste artigo a análise de todos esses acontecimentos. Sua menção se justifica por materializar a inspiração arqueológica de Foucault (2012) na escolha dos recortes de análise: é no momento em que





as regularidades dos sentidos estão ameaçadas que os jogos de relação de poder, em mutação, ficam mais evidentes. É fundamental, portanto, perceberde que forma a emergência de um novo tipo de violência (a do tráfico de drogas) vai ofuscar a atenção da opinião pública para outras práticas igualmente violentas que continuariam sendo perpetradas, dessa vez para além dos holofotes midiáticos (e que permitiriam o surgimento, já naquele período, do que hoje conhecemos como milícias).

### 3. APONTAMENTOS METODOLÓGICOS DAS ANÁLISES

Para averiguar nossa hipótese realizamos um levantamento de reportagens acerca dos principais acontecimentos ligados à violência urbana no Rio de Janeiro num período inicialde 1971 a 1983. Após esse primeiro trabalho de análise, nos detemos na observação mais atenta das matérias entre 1979 e 1981, que concentravam, de modo mais evidente os fluxos informativos em disputa. Dessa forma, observamos 40 reportagens publicadas no *Jornal do Brasil* ao longo do período.

A escolha desse diário se justifica por duas razões: primeiramente porque tratava-se, naquele momento, de um jornal preocupado em construir uma imagem de independência em relação ao governo federal e em defesa da abertura política então em curso. Outra razão da escolha foi o fato do *Jornal do Brasil* não se dedicar prioritariamente a veicular notícias sobre violência, como alguns diários mais populares. Assim, analisá-lo permite evidenciar de modo mais distanciado as estratégias discursivas engendradas.

Dito de outra forma, optar pela análise de reportagens sobre violência num jornal que não se dedica tão intensamente ao tema é ter um pouco da dimensão de como alguns dos acontecimentos principais do período tomaram





de tal forma a agenda pública que não puderam ser ignorados nem pelos jornais cujas linhas editoriais se notabilizavam pela sobriedade em relação aos temas mais sensacionais.

Ainda do ponto de vista metodológico, ao longo das quarenta reportagens analisadas previamente, alguns episódios se notabilizaram com mais regularidade e são aqueles que nos oferecem mais subsídios para reflexão. Com base na percepção das recorrências de natureza dos conteúdos veiculados - seja pelo tipo de acontecimentos reportados, ou pelas formas como os mesmos eram tratados discursivamente - foi possível estabelecer uma tipificação que desse conta de quatro conjuntos de materiais que nos ajudaram a traçar de modo mais amplo o panorama discursivo posto em funcionamento a partir do desenrolar dos fatos.

Foi possível, portanto, agrupar três conjuntos distintos de reportagens: i) matérias sobre rebeliões e assassinatos nos presídios do Rio de Janeiro, especialmente o de Ilha Grande; ii) notícias a respeito de conflitos violentos entre traficantes da recém-nomeada *Falange Vermelha/Comando Vermelho* e a polícia; eiii) reportagens que repercutiam esses diferentes acontecimentos, que puderam ser subdivididas entre aquelas que apresentavam ou cobravam respostas das autoridades constituídas e as outras que buscavam ouvir fontes cujo objetivo seria explicar ao público o que estava acontecendo.

Cabe ressaltar que a divisão é uma construção analítica nossa e não do veículo. Em várias edições, inclusive, pode-se perceber a mesma cobertura a reunião de elementos desses diferentes níveis analíticos (relato do acontecimento violento, a repercussão das autoridades e a interpretação das fontes especializadas). Com essa tipificação, mais do que uma análise quantitativa das reportagens veiculadas o que se pretendeu foi estabelecer





marcos que permitissem o melhor entendimento qualitativo do funcionamento discursivo das reportagens.

Assim, traçamos abaixo uma arqueologia dos modos como o advento do *Comando Vermelho* foi se consolidando discursivamente naquele período. Nosso objetivo não foi a descrição exaustiva das reportagens, mas a percepção dos modos como as principais discursividades foram sendo acionadas. Algumas perguntas serviram de parâmetro para a análise. Há diferenças entre os modos de relatar as violências perpetradas pela extrema direita e as protagonizadas pelos fundadores do Comando Vermelho? Quais diferentes sentidos, acontecimentos, ideologias e ponto de vistas são acionados (ou silenciados) por tais eventuais diferenças? Quais as fontes especializadas prioritariamente ouvidas e quais as mais silenciadas ou (des)legitimadas? Quais efeitos de sentido foram propostos ou pretendidos por tais preferências e escolhas? É possível identificar, nos textos das notícias, valorações discursivas distintas sendo atribuídas aos diferentes atores políticos protagonistas dos acontecimentos reportados?

Seguimos, aqui, a proposta teórico-metodológica de Orlandi (2009) da construção de um dispositivo de análise que dê conta, não apenas de entender os textos, mas de conseguir evidenciar seu funcionamento discursivo. Remete-se, assim, os textos primeiramente analisados (no presente artigo, as matérias jornalísticas) ao seu contexto de produção, aos múltiplos lugares políticos discursivamente acionados e às relações dialógicas que se estabelecem de modo intertextual. Mais do que interpretar os *sentidos verdadeiros* dos textos, a análise deve ser capaz de explicitar e compreender seus processos de significação (sociais, políticos, culturais, históricos).





Mariani percebe o jornalismo como uma prática social capaz de divulgar acontecimentos e organizar seus desdobramentos no mesmo gesto em que “legítima, enquanto passado – memória - a leitura desses mesmos fatos do presente, no futuro” (MARIANI, 1993, p. 33). Em outros trabalhos já evidenciamos como a instância jornalística articula estratégias discursivas e de autoridade enunciativa capazes de apresentar à audiência *evidências incontestáveis de verdade* no mesmo movimento em que mobiliza os receptores no acatamento das ações relatadas do modo que são interpretados. Ao nos referirmos às empresas produtoras de conteúdo jornalístico estamos, portanto, nos referindo a um ator político que, no gesto mesmo de se (auto)atribuir a função de informar, conforma os acontecimentos e suas possibilidades de recepção e atualização (MENDONÇA, 2002).

Será justamente por essa percepção do trabalho discursivo da instância jornalística que a análise aqui realizada não buscou denunciar eventuais erros ou *manipulações* das coberturas jornalísticas. O objetivo foi, outrossim, entender de que forma o debate público sobre a capacidade de *nomear os fatos* se deu naquele recorte temporal. Assim, mapear quais os principais eixos interpretativos estavam em jogo naquele período permitiu ajudar a entender como, com o passar do tempo e da sucessão de acontecimentos violentos relatados, alguns desses eixos foram deixados de lado enquanto outros foram se configurando em interpretações hegemônicas que passaram a sedimentar argumentos a ponto de, quarenta anos depois, acabarem por se cristalizar na memória discursiva jornalística como evidências incontestáveis da verdade dos fatos e das causas do problema da violência urbana no Brasil dos dias de hoje.





#### 4. BREVE ARQUEOLOGIA DO COMANDO VERMELHO NAS PÁGINAS DO JORNAL DO BRASIL

Como dissemos mais acima, as condições de produção do advento discursivo do *Comando Vermelho* nas páginas dos jornais apontam para a coincidência entre esse fato e o gradativo silenciamento a respeito da migração de práticas criminais de extrema direita. O resultado deste *esquecimento* é, justamente, a cristalização no senso comum de que a *origem* do problema da violência nos dias de hoje foi o encontro, nos presídios cariocas, dos bandidos comuns com os presos políticos, todos então enquadrados na Lei de Segurança Nacional.

Não se pretende aqui evidenciar a falsidade dessa versão mitológica, mas sim verificar como se deu o processo complexo e dialógico de (re) produção de sentidos no momento mesmo de emergência desse acontecimento discursivo. Percebe-se, no período, múltiplas posições interpretativas a respeito daqueles fatos. Cabe agora, portanto, averiguar os diferentes graus de viabilidade, credibilidade e legitimidade do que foi dito (ou silenciado) pelas diferentes fontes.

Iniciamos nosso percurso temporal nos anos de 1972 e 1978 para ilustrar de que forma se deram as primeiras associações às práticas de organização dos presos ao campo semântico já utilizado para se referir às ações de esquerda. O JB de 15/12/1972 noticiava a condenação de quatro militantes que enfrentavam a ditadura dizendo que os mesmos foram denunciados por “tentativa de reorganizar a *falange subversiva* Fração Bolchevique Trotskista – IV Internacional” (JB, 15/12/1972). Exatamente seis anos após essa reportagem, temos a primeira menção ao problema do descontentamento dos presos em virtude dos maus tratos sofridos na cadeia.



Em dado momento da reportagem, é ouvido o então Secretário de Justiça que alertava para o aumento da animosidade nos presídios, explicando achar “que a tensão se deve à transferência dos presos da Ilha Grande – a **falange** como são conhecidos por sua periculosidade – para os demais estabelecimentos” (JB, 15/12/1978). O grifo, dessa vez do próprio jornal, aponta para a novidade da forma de nomeação, pelo Secretário, ao grupo e ao fator que explicaria o descontentamento dos presos, desviando o foco das acusações da denúncia de maus tratos.



(Jornal do Brasil, 15/12/1972 e 15/12/1978)

A situação dos presídios no Rio de Janeiro do final dos anos 1970 se agravou em virtude do início de um longo projeto de fechamento do presídio de Ilha Grande, que se iniciou em 1978, quatro anos após a remoção de todos os presos políticos da unidade (processo esse que só foi concluído com a demolição do prédio em 1994). Tal proposta de reconfiguração da distribuição da população carcerária respondia a dois objetivos: abrir a possibilidade da ampliação do turismo em Ilha Grande, do lado econômico, e também tentar reduzir a quantidade de fugas de internos que acontecia regularmente. No



momento da reportagem mencionada acima, os presos removidos para outras instituições penais da cidade estavam tendo dificuldade de adaptação e denunciavam perseguições e torturas. Já o Estado era cobrado pela opinião pública pela incapacidade de evitar as fugas de presos da Ilha Grande, fato que apontava, constantemente, para indícios de conivência de alguns guardas.

Não cabe aqui realizar um histórico da situação carcerária do Rio de Janeiro no período. Nos interessa reter, isso sim, o fato de que havia uma constante preocupação dos grupos de direitos humanos com a forma como os agentes do Estado tratavam os presos em custódia, juntamente com as evidências de corrupção do sistema carcerário como um todo. Essa percepção é importante para nosso trabalho porque, com o agravamento das tensões nos presídios nos anos seguintes, cada vez mais retornarão as versões oficiais de que o problema não estaria na forma como o Estado administrava as prisões, mas sim na nova modalidade de *parceria criminal* que surgira no cárcere. Percebe-se, também, que, se por um lado havia já o uso do termo *falange* para aproximar o problema ao espectro da esquerda, ainda não aparecia a palavra *vermelho* igualmente associada ao *medo do comunismo*, tão agenciado pelos órgãos de repressão.

#### **4.1. VERSÕES CONTRADITÓRIAS PARA UM MESMO ACONTECIMENTO DISCURSIVO**

Ao pensar a irrupção do Maio de 1968 na França, Orlandi (2002) retrabalha a categoria de *acontecimento discursivo*, proposta inicialmente por Foucault (2012), como aqueles episódios que permitem a abertura de novas discursividades, produzindo efeitos metafóricos que afetariam a história, a sociedade e os sujeitos nas mais variadas frentes. Diante de momentos





de ruptura nas ordens de sentido estabelecidas, há um chamamento à (re) interpretação, inerente ao processo mesmo de significação. Tais esforços discursivos permitem, muitas vezes, o surgimento do *novo*, como foi o caso francês. Em outras situações, no entanto, a ameaça à estabilidade do *status quo* acaba resultando em esforços de reorganização dos sentidos anteriores e o apagamento das especificidades postas em ação.

O advento do *Comando Vermelho* como acontecimento violento não resultou, evidentemente, no mesmo grau de impacto dos protestos que ocorreram em diversas partes do mundo nos anos 1960. A analogia que propomos é ao fato de que a situação nos presídios permitia antever, nas páginas dos jornais, aspectos do funcionamento autoritário do Estado brasileiro, especialmente nos modos de administrar a questão da segurança pública. Essa visibilidade abriu espaço para um debate sobre a legalidade das ações de repressão e as respeitadas explicações possíveis para o surgimento daquele tipo de organização dos presos.

É nesse cenário de ameaça aos sentidos até então estabilizados que, em outubro 1980, a *Revista Isto é* publica uma ampla reportagem que, citando como fonte um relatório de 1979 escrito pelo Major Nelson Salmon, então diretor do presídio de Ilha Grande, inaugura a versão de que o motivo dos presos estarem mais organizados seria o encontro, no cárcere, dos criminosos comuns e dos presos políticos, ainda no início dos anos 1970. A reportagem também mencionava a existência de um fundo arrecadado pelos presos que seria usado para financiar as fugas.

Ainda durante os dias que repercutiam a reportagem da revista semanal, uma nova fuga de presos acabou sendo responsável pela primeira menção do mito de origem e do termo *Comando Vermelho* nas páginas do *Jornal*





do Brasil. A edição de 21/10/1980 apresenta, em uma reportagem de página inteira com várias retrancas, uma pluralidade de versões e interpretações sobre o problema dos presídios.

A primeira das matérias traz a transcrição da entrevista feita com o preso William da Silva Lima, conhecido como Professor, um dos fundadores do *Comando Vermelho*. Lima não só nega a influência dos grupos de esquerda para a tomada de consciência dos presos, como atribui a organização dos mesmos a uma necessidade de defesa diante das condições desumanas dos presídios.

#### **Assaltante explica fundo de fuga**

Durante sua apresentação à imprensa, na Secretaria de Segurança Pública, William da Silva Lima disse a um dos policiais da Divisão de Roubos e Furtos que o escoltava - que lhe perguntou sobre a técnica que os assaltantes teriam aprendido dos subversivos - que “aprendemos apenas o que nos interessava, mas nunca aceitamos ter qualquer transação com eles. Se vocês querem saber como se vive na Ilha Grande, é só ir lá”. (*Jornal do Brasil*, 21/10/1980)

Logo abaixo da entrevista, no entanto, o jornal apresenta a segunda retranca com as declarações do então Secretário Estadual de Justiça que, por sua vez, confirma a origem do *Comando Vermelho* e cita o relatório de 1979.

#### **Erasmus afirma que denúncia é real**

O Secretário Estadual de Justiça Erasmo Martins Pedro disse, ontem, que as denúncias publicadas pela *Revista Isto é* sobre a existência de uma quadrilha (LSN ou Comando Vermelho) atuando no interior das prisões é real e foi exposta ao então Ministro da Justiça, Petrônio Portella, em agosto de 1979, em extenso relatório.

“O crime organizado adquiriu novas modalidades a partir da absorção de knowhow dos criminosos políticos e, para que a situação se modificasse, propusemos três medidas: a ativação do Conselho Nacional de Política Penitenciária, a elaboração de um código de execuções penais e a criação do Sistema Penitenciário Nacional”, acrescentou o Secretário. (*Jornal do Brasil*, 21/10/1980)[Sublinhado nosso]



Percebe-se, na fala do Secretário, que o argumento da *profissionalização criminal* dos presos era importante para sustentar o desejo de federalização da administração dos presídios. Nada foi mencionado na entrevista, no entanto, a respeito do que fazer para combater a corrupção interna dos guardas que teriam recebido propina para facilitar a fuga dos presos. A reportagem, como todas as outras analisadas, silencia, igualmente, o fato do relatório que apresenta a versão da influência dos presos políticos sobre os comuns ter sido elaborado justamente pelo mesmo Diretor responsável por investigar e punir os guardas suspeitos de corrupção.

A terceira retranca que encerra a reportagem traz a versão de uma fonte inusitada: o fundador do *Esquadrão da Morte*, Mariel Mariscot que cumprira pena em Ilha Grande e que aparece como testemunha da rotina dos presos.

### **Mariel nega a influência política**

Para o ex-homem de ouro da polícia carioca Mariel Mariscot de Matos, “não existe esse fundo de fuga”. Preso por quatro anos na Ilha Grande, ele garantiu, ontem, que “se fosse uma questão de dinheiro eu tinha fugido muito antes” e negou a influência dos presos políticos sobre os comuns: “a quadrilha de Lucio Flavio fazia assaltos a banco tecnicamente muito mais perfeitos do que os dos grupos de esquerda”. (...)

O fato de haver um Comando Vermelho, de presos políticos, não significa, segundo Mariel, que eles tenham influência sobre os criminosos comuns. Ele lembrou que se fosse uma questão de “ensinar os presos comuns a se organizarem,(...) não seriam os grupos de esquerda que ensinariam isso a eles, pois eles nunca foram organizados”. (*Jornal do Brasil*, 21/10/1980)

Um aspecto importante que chama a atenção na reportagem é o tratamento dado a Mariscot pela reportagem. Enquanto William da Silva Lima é apresentado como assaltante, o ex-policial é retratado pelo primeiro nome e como homem de ouro da polícia. O respeito e a intimidade com que



o repórter se refere à fonte acaba por ampliar ainda mais os argumentos de Mariscot que, vale lembrar, naquele momento ainda cumpria pena, não mais em Ilha Grande, mas em regime semiaberto.

### Assaltante explica fundo de fuga

A entrevista de um fã de futebol, de fuga no Brasil, foi aproveitada para esclarecer as circunstâncias de um crime cometido em São Paulo, em 1980, quando um assaltante matou um jornalista. O texto, assinado por Fernando Collor, foi publicado no jornal O Estado de São Paulo em 1981.

**Comando**  
O comando do assalto foi liderado por Wilson de Souza Lima, um ex-policial militar que se tornou chefe de uma facção criminosa conhecida como "Comando Vermelho".

**Solidariedade**  
A solidariedade entre os membros da facção foi um fator importante para o sucesso do assalto.

**Erasmus afirma que denúncia é real**  
O jornalista Erasmus afirmou que a denúncia sobre o envolvimento de políticos com a facção é verdadeira.

**Interiorização**  
A interiorização da facção ocorreu devido à pressão das autoridades policiais.

**Marcel nega a influência política**  
Marcel afirmou que não possui influência política e que o crime foi planejado por membros da facção.

### Erasmus afirma que denúncia é real

O jornalista Erasmus afirmou que a denúncia sobre o envolvimento de políticos com a facção é verdadeira.

**Interiorização**  
A interiorização da facção ocorreu devido à pressão das autoridades policiais.

### Marcel nega a influência política

Marcel afirmou que não possui influência política e que o crime foi planejado por membros da facção.

**Solidariedade**  
A solidariedade entre os membros da facção foi um fator importante para o sucesso do assalto.

A edição do dia seguinte do jornal traz uma reportagem sobre a transferência dos presos suspeitos de integrarem a facção criminosa. Na íntegra





do texto, dessa vez, somem as versões contraditórias sobre a influência da esquerda sobre os presos comuns. A matéria conta com um box informativo que *relembra* as informações do relatório do Major Salmon. No lugar das interpretações múltiplas do dia anterior, o periódico assume apenas a fonte oficial como aquela que possui a verdade dos fatos:

### **Ex-diretor do presídio denunciou quadrilhas**

Um dos relatórios assinados pelo ex-diretor do Instituto Penal Candido Mendes, na ilha Grande, Major da PM Nelson Bastos Salmon, confirma a existência de falanges – formadas por presos enquadrados na Lei de Segurança Nacional por assalto a banco ou sequestro – e faz nas suas 37 páginas um completo levantamento, incluindo necessidades materiais. (...) Com a extensão da Lei de Segurança Nacional aos presos comuns eles passaram a conviver com os presos políticos adquirindo o que o Secretário chamou de KnowHow. (...)

E acrescenta: “Os presos da Lei de Segurança Nacional, numa ação inteligente, se uniram aos piores presos comuns formando uma quadrilha que, só na Ilha Grande, tem cerca de 60 detentos e que vem agindo como um verdadeiro Sindicato do Crime”. (*Jornal do Brasil*, 22/10/1980)

O último tipo de fonte informativa que faltava é apresentado aos leitores em uma reportagem no terceiro dia seguido de reportagens sobre o assunto: trata-se de Jorge Raimundo Junior, um ex-presos político de Ilha Grande que, como William e Mariscot, igualmente nega tanto a influência como a associação da esquerda com os criminosos comuns.

### **Preso Político Condena Subterrâneo**

Para Jorge Raimundo Junior, de 33 anos, ex-presos político que ficou cinco anos na Ilha Grande, a decisão da Secretaria de Justiça de colocar os presidiários mais perigosos em celas subterrâneas “é uma medida que aumentará ainda mais a violência nas prisões”. (...)

Disse que quando saiu da Ilha Grande, em 1975, os assaltantes de banco condenados com base na Lei de Segurança Nacional já estavam se organizando em grupos, “alternativa que eles encontraram para





enfrentar a repressão policial no presídio. Nós não ensinamos nada; eles devem ter seguido nosso exemplo de organização e de reação". (...) Quando começaram a chegar os criminosos comuns, os presos políticos tentaram uma aproximação pacífica mostrando o tipo de vida que levavam naquela galeria(...).

"Já no final de 1971 nosso relacionamento com eles era muito difícil porque eles aumentaram de número e (...) eram muito violentos(...). De forma alguma ensinamos eles a se organizarem. Se houve uma influência nossa, foi muito sutil, inclusive porque era interesse da Justiça Militar que nós fossemos confundidos com presos comuns", disse. (*Jornal do Brasil*, 23/10/1980).

Os trechos acima destacados do relato de Raimundo Junior ajudam, inclusive, a entendermos uma temporalidade importante. O encontro entre presos comuns e políticos se deu entre o início de 1970 e o final de 1971. A partir do recrudescimento das relações, houve a construção de um muro entre as celas, o que reduziu bastante o contato entre ambos. Ou seja, o Major Salmon apresenta, em um relatório de 1979, que a causa da organização dos presos comuns seria um encontro que se deu, de forma conflituosa e conturbada, entre 1970 e 1971, pelo menos oito anos antes da elaboração de seu texto. Chama a atenção da análise o fato da reportagem não questionar ou problematizar a versão do relatório do Major a partir dos dados levantados pelo ex-presos político.



O assunto *Comando Vermelho* voltaria às páginas do *JBem* exatos quatro meses após os debates até aqui analisados. Em 23/02/1981, uma reportagem grande de segunda-feira, que reverbera a série de rebeliões violentas que ocorreram naquele início de ano na Ilha Grande, marca, na sequência temporal de leituras até aqui, o momento de naturalização do mito de origem do CV. Nota-se, na reportagem transcrita abaixo, que o debate sobre a veracidade ou não da influência da esquerda sob os presos comuns dá lugar à simples apresentação pelo jornalista da explicação causal sem a necessidade de explicitar fontes que embasem a informação.



(*Jornal do Brasil*, 23/02/1981)

Percebe-se que, ainda no lide da matéria, o trabalho de apagamento das versões conflitantes se materializa na breve menção ao ex-diretor como responsável pela conclusão, seguido pelo final do parágrafo (“O aprendizado com ex-presos políticos se iniciou em 1970 quando os assaltantes de bancos foram condenados pela Lei de Segurança Nacional e passaram a conviver na Ilha Grande”), no qual a reportagem desloca a explicação do status de declaração de fontes para o de informação precisa.



Em resumo, em apenas quatro meses a tese da influência dos presos políticos na existênciado *Comando Vermelho* deixa de ser objeto de debate (no qual criminosos comuns, integrantes de grupos de extermínio e militantes presos eram uníssonos na recusa da tese defendida pelas fontes oficiais) para se tornar explicação recorrentemente aceita. O mais grave, nesse sentido, é que nenhuma das reportagens apresenta trechos ou evidências da existência material do suposto relatório escrito pelo Major Salmon. Mais de dez anos depois dos acontecimentos aqui relatados, o jornalista Carlos Amorim descreveria, em livro que conta a história do *Comando Vermelho*, a confecção do relatório da seguinte maneira:

Toda essa matança sistemática levaria o comandante Nelson Salmon a redigir um documento ao Comando-Geral da PM, à época chefiado pelo coronel Nilton Cerqueira, o homem que organizou a caçada e a morte do líder guerrilheiro Carlos Lamarca, da VPR. Uma cópia do relatório vai para o Desipe, com minuciosa descrição da luta interna no presídio e suas prováveis consequências. O documento não é levado em conta. E hoje não há uma única pista do seu paradeiro nos arquivos oficiais do estado do Rio. (AMORIM, 1993, p.56)

Mais adiante, em seu livro, Amorim esclarece que à época do envio do relatório pelo Major Salmon a seus superiores o relatório acabou perdido no que chama de gavetas da burocracia judiciária. “Tive que pedir ao oficial que reescrevesse um resumo dos relatórios. Provavelmente sou agora a única pessoa a ter por escrito esse testemunho” (Idem, p.79). Em outras palavras, a única prova material que embasaria o que se considera, há quarenta anos, a *verdadea* respeito da proximidade entre esquerda e o *Comando Vermelho* é uma transcrição feita a pedidos por um jornalista mais de dez anos após sua *efetiva* confecção. Outro elemento que poderia colocar em perspectiva





ao lugar a partir do qual o mito de origem do CVé estabelecido é a própria trajetória de Nelson Salmon, descrita por Amorim no mesmo livro:

Na carreira desse oficial de 50 anos constam serviços para o DOI-CODI do Comando Militar do Leste. Ou seja: ele lutou contra as organizações de esquerda que desencadearam a guerrilha urbana no Rio de Janeiro. Esta pode ter sido, inclusive, uma das razões para assumir a chefia do destacamento da Ilha Grande. Naquela época não havia mais presos políticos na Galeria B, também conhecida como Galeria da Lei de Segurança Nacional”. (AMORIM, 1993, p.45)

Percebe-se, pelo relato, que o então Major possuía um histórico de combate aos presos políticos que estiveram, antes de seu comando, detidos na Ilha Grande. Não nos cabe, evidentemente, duvidar da veracidade das informações do relatório. De modo análogo, no entanto, teria sido no mínimo prudente que os jornalistas daquele período histórico pelo menos acrescentassem às reportagens pistas sobre a partir de qual ponto de vista ideológico as impressões defendidas no documentose assentavam.

O gesto de silenciar, nas matérias, seus aspectos evidentemente parciais pode ser também revelador de um traço comum entre os dizeres oficiais e jornalísticos. Se a formação discursiva é justamente aquilo que permite o que pode e deve ser dito a partir de determinadas situações históricas (PÊCHEUX, 1997), é sintomática a naturalização da escolha de um provável documento oficial, mesmo aquele ao qual quase ninguém tem acesso, como a prova prioritária da *verdade*. Essa *escolha* indica que tanto o relato jornalístico como as fontes oficiais compartilham de uma mesma posição na topografia discursiva daquele período. No caso em análise, aquela que desconsidera outras versões testemunhais do acontecimento em detrimento de uma relação causal conservadora. Uma evidência de sentido que cristaliza o enfrentamento à ditadura militar como





gesto criminoso no mesmo movimento em que silencia as práticas explicitamente ilegais da corrupção carcerária e do desrespeito aos direitos humanos pelos responsáveis por aplicar as penas de privação de liberdade.

E nesse sentido, nada melhor do que um acontecimento violento com repercussão midiática para explicitar ainda mais os efeitos políticos dessa sintonia no tecido social daquele momento histórico. É o que veríamos nos meses a seguir.

#### **4.2. AGINDO COMO A ESQUERDA: USOS POLÍTICOS DO TRABALHO DE APAGAMENTO DA MEMÓRIA NO 400 CONTRA 1**

É próprio do trabalho ideológico das formações discursivas, nas atualizações constantes do já-dito, não nos deixar perceber a materialidade histórica da construção das evidências de sentido (ORLANDI, 2009). Esse efeito de verdade transparente pode ser visto à exaustão ao longo da cobertura do episódio violento de 04/04/1981, que ficou conhecido como o gesto inaugural da gravidade do CV no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro: o *400 contra 1*. Apenas seis meses após os debates em torno das múltiplas versões acerca do surgimento do *Comando Vermelho*, o trabalho discursivo de apagamento das diferentes possibilidades de interpretação em detrimento da atualização de um já-dito que se apresenta como constatação evidente dos fatos se explicitam nas páginas do JB ao longo de toda aquela semana de abril.

O jornal reverberou, diariamente, os desdobramentos do que então havia sido o mais longo tiroteio da história da polícia carioca: por 22 horas, cerca de 400 homens, entre Policiais Civis e Militares, cercaram o fugitivo de Ilha Grande José Jorge Saldanha, o Zé Bigode. No episódio, antes de ser morto, o assaltante de bancos resistiu às mais potentes armas e acabou matando três detetives e ferindo outros seis homens das forças militares que





efetuavam o cerco. A desproporção entre as forças policiais e o número de bandido(s) cercado(s), bem como a virulência no uso de munição pesada e a longa duração do cerco explicam o destaque nos jornais ao longo da semana que sucedeu ao acontecimento.

Não faremos aqui uma descrição detalhada da totalidade da cobertura. Nos interessa explicitar de que maneira a emergência da associação do *Comando Vermelho* às prováveis práticas da guerrilha de esquerda cai como uma luva no que poderia ser um constrangimento para as forças das polícias civil e militar: como explicar a perda de tantas vidas para conter apenas um único criminoso foragido aquartelado em um apartamento de classe média baixa na Zona Norte do Rio de Janeiro? Evidenciaremos, portanto, como o medo irracional das práticas de esquerda substituíram a gritante incompetência da força policial em solucionar o problema.



(Jornal do Brasil, 06/04/1981)





Percebe-se já no título da retranscrição o enquadramento que atualiza a ideia de que mais do que uma eventual inspiração dos modos de organizar a rotina nos presídios, o que estaríamos vivenciando na cidade seria uma consequência direta da guerrilha de esquerda, ainda que a mesma já não estivesse em atividade há alguns anos. Não há mais vestígios, na reportagem, de algo como versões contraditórias ou debates interpretativos. Resta apenas a explicação – única e evidente – do poderio da facção.

### **Comando Vermelho age como esquerda**

O tiroteio no Conjunto dos Bancários, na Ilha do Governador, mostra que o **Comando Vermelho** adotou métodos de organização e de ação semelhantes aos utilizados pelos membros dos diversos grupos clandestinos de esquerda, que, no final dos anos 60 e início dos anos 70, entraram em confronto com o regime.

Os assaltantes dispunham de um **aparelho**, adotavam um comportamento de fachada, aproximando-se dos moradores sem levantar suspeitas. Essa semelhança não é obra do acaso mas consequência de um erro cometido – nos tempos do AI-5 – pelo aparelho de repressão, que conseguiu transformar todos os assaltos a banco (mesmo os cometidos pelos criminosos comuns) matéria de segurança nacional. Assim, os bandidos passaram a ser julgados em auditorias e misturados com presos políticos. Estavam criadas as condições para o nascimento do **Comando**. [*grifos do jornal*]. (Jornal do Brasil, 06/04/1981)

Vemos como agora, para além de uma possibilidade de explicação de uma novidade, o mito da influência entre os criminosos vira a justificativa do comportamento do criminoso e, principalmente, redime a incompetência policial durante o episódio. Assim, nota-se não ser aleatória a escolha das palavras para descrever a rotina do assaltante: o apartamento alugado vira *aparelho*; a rotina do dia a dia de qualquer morador de grandes cidades (culpados ou inocentes) se transforma em *adotar comportamento de fachada*



para aproximar-se dos moradores sem levantar suspeitas. Nada precisa ser mostrado, jornalisticamente, que comprove alguma especificidade no comportamento de Zé Bigode. Basta, ao repórter, escolher palavras que remetam semanticamente a uma memória discursiva de práticas de guerrilha. Se ainda tivermos dúvida da afinidade ideológica entre os modos de pensar das fontes oficiais e os relatos jornalísticos, o último parágrafo de uma das retrancas da reportagem é ainda mais revelador.

#### **A parte da “caixinha”**

Os policiais consideram o **comando** tão organizado que tem escala de folgas para praticar assaltos. Bem armados, eles separariam religiosamente a quantia destinada à caixinha da Ilha Grande. (...). Com o tiroteio da Ilha, estourou o primeiro **aparelho** e é provável que existam outros, nos mesmos moldes. O curioso, nisso tudo, é que o atual Secretário de Segurança, General Waldir Muniz, e o Comandante Geral da PM, Coronel Nilton Cerqueira, foram ligados à comunidade de segurança, a mesma comunidade que ganhou a guerra movida contra os inspiradores (ainda que involuntários) do comando vermelho. [negrito do jornal e sublinhado nosso] (Jornal do Brasil, 06/04/1981)

Há vários gestos de silenciamento nessa reportagem. O jornal informa que os bandidos estão organizados, bem armados e que usam a caixinha para financiar suas fugas. Nenhuma menção é feita, no entanto, à provável participação de guardas que receberiam propina para facilitar tais ações, ou ainda ao modo como a grande quantidade de armas chegava às mãos do grupo. Além destes silêncios, a comemoração diante da *coincidência* de os comandantes serem oriundos do que o jornalista chamou de *comunidade de segurança* é ainda mais significativa. Naquele período já era sabido que as forças de repressão reuniam, em uma *comunidade de informações*, grupos militares e paramilitares cuja função, no momento mais violento da ditadura



civil-militar, era matar e torturar militantes e suspeitos de envolvimento com atividades de resistência ao regime militar.

Em que pese o erro no nome da organização, é evidentemente a essas atividades que o jornalista se refere. Amorim explica que a *comunidade de informações* chegou a reunir, incluindo os grupos paramilitares e clandestinos, “mais de 40mil pessoas, entre agentes federais, militares, policiais civis e das PMSrequisitados para a repressão política – e um número incontável deinformantes” (AMORIM, 1993, p. 46).

A apreciação destes aspectos do episódio da Ilha do Governador é reveladora, portanto, do duplo processo de agenciamento de memórias e silêncios nas coberturas jornalísticas do período. Exacerbar eventuais métodos *de esquerda* nas ações de criminosos comuns permitiadesviar o debate da ineficiência das forças de repressãoao mesmo tempo em que sedimentava as condições para que os grupos militares e paramilitares de extrema direita ocupassem cargos nos órgãos estatais de segurança pública. Parafraseando uma das reportagens aqui citadas, podemos concluir que estavam criadas as condições para o nascimento (ou para a atualização) das milícias e de um estado cada vez mais militarizado no Rio de Janeiro.

#### **4.3. A GUERRA CONTRA O CRIME: A MILITARIZAÇÃO DA VIDA COMO SOLUÇÃO INQUESTIONÁVEL**

Vimos, até aqui, de que forma esse complexadiscursividade permitiu o engendramento, nas páginas dos jornais, de um efeito de sentido tão eficiente quanto fantasioso – o de que a causa prioritária da violência urbana seria o breve e improvável encontro de militantes de esquerda e criminosos comuns e não o profundo embaralhamento entre as práticas cotidianas de tortura





e extermínio e as ações estatais que deveriam, à luz da lei, administrar os conflitos sociais no país.

A esse respeito, Misse (1999) percebe que, mesmo com a tentativa frustrada de igualar *bandidos e guerrilheiros*, a guinada ainda mais radical no regime pós AI-5 gerou frutos dos quais ainda hoje não conseguimos nos livrar.

A arbitrariedade tradicional da polícia, que inventara o “esquadrão da morte” ainda em meados dos anos 1950, se estenderá aos órgãos repressivos da ditadura militar. A tortura e as execuções sumárias tanto de militantes da esquerda armada quanto de criminosos comuns produzirão um fantasma condensado da repressão, envolvendo, talvez pela primeira vez na história da República, os militares e a polícia. (MISSE, 1999 p.45)

Pinheiro, por sua vez, percebe como essa imbricação vai moldar o enquadramento a partir do qual toda a questão de segurança pública passará a ser interpretada: a metáfora bélica como instrumento prioritário do Estado na administração dos conflitos e das contradições fundantes da sociedade brasileira.

A “guerra contra o crime” das polícias militares vai ser beneficiada com as mesmas garantias que gozava no enfrentamento da luta armada: passa a não ter fronteiras com a guerra “permanente”(...). Vai pelos ares a distinção formal entre a violência policial estrita e a violência político-repressiva. (...) As polícias militares se comportam como se tivessem enfrentando um “inimigo interno” que precisa ser liquidado. (PINHEIRO, 1982, p.66)

Um exemplo do grau a que chega tal utopia do extermínio nas ações do Estado pode ser percebido no debate que irrompe nos jornais no mês de agosto de 1981: o choque de parcelas da população e da própria imprensa diante da escolha do novo distintivo da recém-criada tropa de elite da polícia civil.





(*Jornal do Brasil*, 12 e 13/08/1981)

Ao longo de três dias o JB repercute a indignação de deputados estaduais e de entidades da sociedade civil, como a OAB e a ABI, diante da escolha de uma faca cravada numa caveira como símbolo do Núcleo da Companhia de Operações Especiais (NuCoe), criado pelo então Comandante da PM Coronel Newton Cerqueira, justamente para combater o que os jornais chamavam de escalada incontrolável da violência. A PM não escondia que a tropa de elite precursora do Bope era formada pelos quadros que anteriormente combateram o que o Exército nomeava como focos de guerrilha. Chama a atenção também o fato de o símbolo atualizar exatamente a marca registrada do Esquadrão da Morte.

Percebe-se, portanto, a escolha de uma atualização iconográfica que materializasse a incorporação, cada vez mais profunda, das práticas de justificação e vigilantismo pelos aparelhos repressores em sua guerra constante de extermínio do inimigo. A novidade, que merece ainda um último olhar analítico nosso, pode ser melhor compreendida no editorial publicado pelo JB de 13/08/1981, que comemorava o recuo, naquele momento, da escolha do polêmico símbolo do NuCoe.

## O Distintivo

O Comandante-Geral da Polícia Militar demonstrou sensibilidade à crítica justa, desistindo de instituir o sinistro distintivo que marcaria os homens do Curso de Operações Especiais com o estigma do Esquadrão da Morte.

Não se conhece ainda o novo distintivo. Há de ser, entretanto, algo que não glorifique a morte nem sugira o exterminio da glória de estar seguro. Uma **caveira**, quando símbolo do que de pior faz a polícia, não merece a moldura de louros que se deve reservar a quem conseguir fazer com que a PM volte a ser uma instituição modelar.

(*Jornal do Brasil*, 13/08/1981)

É sintomático percebermos como de modo distinto da construção de memória discursiva sobre o advento do *Comando Vermelho* – quando bastava uma fonte oficial para explicitar uma associação com quase nenhuma comprovação factual – chama a atenção o esforço e o cuidado do jornal em evitar uma crítica direta ao que de fato significava, na prática cotidiana das polícias do Estado, a incorporação da faca na caveira como distintivo.

## Presidente da OAB manifesta repúdio

Ao comentar a adoção, pela Polícia Militar, do símbolo da caveira como emblema de uma unidade especial da corporação, o presidente da OAB-RJ, Francisco Costa Neto, disse que “a opinião pública e a consciência jurídica dos que vivem nesta Cidade do Rio de Janeiro exigem a imediata eliminação do dístico que envergonha todos, inclusive a Polícia Militar”.

Para o presidente da OAB-RJ, “jamais se poderia supor que uma repartição militar subordinada ao Estado, como a Polícia Militar, pudesse chegar ao cúmulo de adotar como símbolo a marca registrada do Esquadrão da Morte, instituição mafiosa que já deu um triste renome internacional ao país. Essas aberrações acontecem porque o Secretário de Segurança não é nomeado pelo Governador, mas por indicação do Poder federal”.

## Símbolo da caveira assusta deputados

— Isso é brincadeira. So pode ser montagem. É de mau gosto terrível para ser verdade.

Foi a reação do líder do PP na Assembleia Legislativa fluminense, Deputado Gilberto Rodrigues, quando o líder do PMDB, Deputado Paulo César Gomes, lhe mostrou uma xerox da página 8 do *Diário Oficial* de ontem, com o desenho do distintivo adotado para o Curso de Operações Especiais da Polícia Militar do Estado, réplica do símbolo que notabilizou o *Esquadrão da Morte*.

Uma sessão morna da Assembleia Legislativa, quando a tônica dos debates era a demissão do Ministro Golbery do Couto e Silva e a posse hoje de Leitão de Abreu na chefia do Gabinete Civil da Presidência da República, acabou ontem agitada, com a discussão em torno da escolha do distintivo do Curso de Operações Especiais da PM. O líder do PMDB, que descobriu o desenho, ao folhear o *Diário Oficial*, foi ferino:

— Como obra de arte, essa coisa ficaria bem melhor se, em vez do desenho da caveira com dois revólveres encravados e uma espada de contrapeso, os autores tivessem optado por uma fotografia do Coronel Nilton Cerqueira.

(*Jornal do Brasil*, 12 e 13/08/1981)



Ao longo das reportagens sobre a polêmica, é evidente a preocupação do jornal em situar as críticas à polícia apenas nas habituais fontes políticas (deputados e OAB, por exemplo). Levando em conta as condições de produção de tais dizeres é compreensível supor que tal precaução poderia se dever a uma relação de antecipação dialógica com as forças da ditadura civil-militar, ainda bastante presentes nas rotinas jornalísticas, embora a censura prévia aos jornais já tivesse sido abolida desde o final dos anos 1970. Mais importante, no entanto, do que especular a respeito destes cuidados, cabe-nos, a título de conclusão, pensar a respeito dessas diferentes formas de materialização das políticas de silêncio.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O funcionamento do discurso como efeito de sentido entre locutores engendra, em seu dispositivo material, linguístico e histórico, o apagamento do processo mesmo no qual se estabelecem as ilusões de unidade de sujeitos e dos sentidos (PÊCHEUX, 1997). Vimos aqui de que forma um debate acerca de possíveis interpretações de acontecimentos complexos vai, gradativamente, sendo reduzido a uma evidência de literalidade quase transparente.

É assim que um complexo conjunto de relações sociais, culturais e políticas – desencadeadas nos presídios, nas rotinas policiais e na forma como a ditadura civil-militar investiu o Estado de um aparato autoritário – visando o controle social e, muitas vezes, o extermínio de seus opositores – termina por se reduzir, narrativamente nas reportagens, ao terror diante da figura do traficante *ensinado* pela esquerda.

Orlandi (1997) distingue o silêncio constitutivo (ligado às regionalizações de sentidos e regularidades discursivas, uma vez que todo dizer cala,



necessariamente, alguma outra coisa) do silêncio local (aquele no qual o *dizível* é impedido de se manifestar pelo trabalho de censura). Como limite, portanto, das formações discursivas, o silêncio constitutivo parece estar em funcionamento, nas reportagens analisadas, no modo com que são descartadas as versões outras acerca do que teria significado o *encontro* entre criminosos comuns e presos políticos.

É confortável para uma formação discursiva mais autoritária alguns pilares presentes no mito de formação do *Comando Vermelho*: i) os grupos de esquerda como, mais uma vez, violentos e responsáveis pela ameaça à ordem vigente, tomada como a única possível e natural; ii) os assaltantes de banco como pessoas ingênuas e incapazes de se organizar ou desenvolver suas próprias e sagazes estratégias de sobrevivência diante de um Estado que não cumpre o devido processo legal; iii) a impossibilidade de perceber como causa primeira da questão da violência, não o mero comportamento dos *sujeitos maus*, mas sim o contraditório e violento funcionamento estrutural do Estado brasileiro que, atualizando constantemente sua herança colonial, reduz as possibilidades da existência das classes mais baixas, investindo suas forças apenas na vigilância e no extermínio dos *perigosos*.

A partir dessa posição hegemônica no direito de *nomear* os acontecimentos, percebemos o caráter constitutivo do silêncio relegando falas que poderiam apontar para possibilidades outras de entendimento do fenômeno complexo que irrompia naquele momento. Quando, por sua vez, as evidências apontam para o crescimento cada vez mais incontrolável da incorporação de práticas fascistas pelo Estado, o jornal parece ter que negociar seus esforços noticiosos com forças políticas que, explicita ou



implicitamente, trabalham na injunção a dizeres específicos e no cerceamento do universo de possibilidades do que seria *dizível*.

Em resumo, nossa análise demonstra que o amplo espaço da incompletude dos dizeres será sempre foco, não por acaso, das políticas de silenciamento, dos embates entre relações de poder que constituem subjetividades e sentidos, e de um jogo constante entre os acontecimentos memoráveis e aqueles que nem chegam a se inscrever. Se Drummond tem razão ao dizer que nada pode o olvido contra o sem sentido apelo do não, resta-nos, como analistas de discurso, direcionar nossas miradas para os lampejos das linhas de fuga, de modo a antevermos a permanência, no texto e na memória, das tentativas, demasiado humanas, de driblar a violenta armadilhadorial da imposição de sentidos (e futuros) únicos.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, C. **Comando Vermelho: a história do crime organizado**. São Paulo: Record, 1993.

ARGOLO, J. **A direita explosiva**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política vol.1**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

MARIANI, B. “Os primórdios da imprensa no Brasil”. In ORLANDI, E. (Org.) **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas: Pontes, 1993, p. 31-42.

MENDONÇA, K. Entre comandos e milícias: memória, esquecimento e censura no jornalismo carioca dos anos 1980. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 11-47, set./dez. 2020.





MENDONÇA, K. **A punição pela audiência: um estudo do Linha Direta**. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2002.

MISSE, M. **Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Iuperj, 1999.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio**. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Língua e conhecimento linguístico**. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1997.

PINHEIRO, P. “Polícia e crise política: o caso das polícias militares”. In PAOLI, M.;

BENEVIDES, M.; PINHEIRO, P.; DA MATTA R. (Org) **A violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 57-92.





VIOLÊNCIA É DIVERTIDO? UMA ANÁLISE DE  
*FATALITIES DO MORTAL KOMBAT*

IS VIOLENCE FUN? AN ANALYSIS OF MORTAL  
KOMBAT FATALITIES

João Marcos Mateus KOGAWA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. Líder, juntamente com o Prof. Anderson S. Magalhães, do GP/CNPq/Unifesp Semiologia & Discurso. E-mail: kogawa@unifesp.br.





## RESUMO

Este artigo analisa o discurso lúdico violento sob a ótica da análise do discurso de linha francesa. A materialidade investigada é o jogo de vídeo *Mortal Kombat*. Trata-se de um dos primeiros jogos de luta a inserir o sangue, a tortura e o desmembramento de corpos na disputa. Por seus *fatalities*, o jogo permite uma reflexão sobre a relação entre diversão e violência. Inovações na computação gráfica e realidade em 3D produziram um ambiente cada vez mais realístico para a significação da violência. Para além do sangue em *fatalities* menos complexos, passou-se a uma sintaxe do desmembramento. Os corpos dos personagens são supliciados por socos, chutes, queimaduras, cortes de faca e por uma série de dispositivos de violência e tortura. A partir da análise de 17 (dezesete) *fatalities* de Liu Kang – de 1992 a 2019 – demonstramos como a violência especializou-se no discurso lúdico.

## PALAVRAS-CHAVE

*Fatality*; lúdico; memória; *Mortal Kombat*; violência.

## ABSTRACT

This paper analyses the ludic discourse from the perspective of French Discourse Analysis. The materiality investigated is the video game *Mortal Kombat*. It is one of the first fighting games to insert blood, torture and dismemberment of bodies in the dispute. By its fatalities, the game allows a reflection about the relation between fun and violence. Innovations in computer graphics and 3D reality have produced an increasingly realistic environment for the meaning of violence. In addition to the blood in less





complex fatalities, the game incorporated a dismemberment syntax. The bodies of the characters are entreated by punches, kicks, burns, knife cuts and by a series of devices of violence and torture. From the analysis of 17 (seventeen) fatalities of Liu Kang – from 1992 to 2019 – we demonstrate how violence specialized in ludic discourse.

## KEYWORDS

Fatality; ludic; memory. Mortal Kombat; violence.

## INTRODUÇÃO

Desde os anos 1970 – com a criação do primeiro console da história, nos EUA (o *Magnavox Odyssey*) – os jogos de vídeo passaram a fazer parte do cotidiano de uma parcela cada vez maior da população. De lá para cá, muitas inovações e produções, tanto de consoles quanto de jogos, deram lugar a uma cultura lúdica virtual que, cada vez mais, aposenta carrinhos de brinquedo e bonecas de pano.

*Video games* desempenham, com efeito, um papel central na cultura lúdica de todo o mundo e, por extensão, são um importante lugar de produção de significação. Nesse percurso evolutivo, algumas produções ganharam destaque desde sua fundação e se perpetuam até hoje no imaginário popular. Uma delas, sem dúvidas, é o jogo *Mortal Kombat* (doravante *MK*), que teve sua primeira versão lançada em 1992. Os jogos de vídeo começaram a ser especialmente ressignificados a partir deste lançamento, pois, a inserção de elementos recebidos como “de extrema violência”, fez o mundo olhar para o universo dos *games* com olhos desconfiados, morais e condenatórios. Não





sem razão, já que a ambiguidade entre violência e diversão pode ser um fator de preocupação na educação de faixas etárias mais baixas.

De *MK* em diante, jogos de vídeo deixam de ser apenas “brinquedos” e passam a ser objeto de uma classificação mais rigorosa. O ano de 1992, portanto, marca uma ruptura histórica em relação aos *games*: a partir daí, esse tipo de produção terá de ser rotulado, classificado, dividido por faixas etárias e, nas leituras mais impeditivas, proibido. Estava preparado o terreno para a emergência da *ESRB*<sup>2</sup>.

Este artigo pretende discutir essas questões não pela repercussão de *MK*, mas por aquilo que lhe constitui enquanto materialidade de sentido. O grau de violência suposto por um jogo que faz jorrar sangue, nesse sentido, passará por um olhar discursivo que procura acompanhar a evolução do clímax das cenas de luta: os *fatalities*, termo em inglês que se popularizou entre jogadores de *MK* por todo o mundo, são aquilo pelo que se joga e pelo que se luta. Permitir, proibir e classificar *MK* está vinculado, principalmente, a este cenário do *game*. Nas palavras do criador do jogo concorrente (*Street fighter*), Yoshinori Ono: “[...] em *Mortal Kombat*, a luta e o jogo são apenas o caminho para atingir o resultado – é o *fatality* que você quer ver porque este é o resultado<sup>3</sup>” (Tradução nossa). Uma publicação de *Do GameHall*, feita no *Uol Start* em 20 de outubro de 2018, afirma algo similar ao defendido por Ono: “Os *fatalities* são a maior razão para jogarmos ‘Mortal Kombat’. Como trata-se de uma franquia extremamente popular, que até hoje possui

---

<sup>2</sup> Conferir em: <https://bit.ly/3aWL4vN>.

<sup>3</sup> “[...] in *Mortal Kombat the fighting and playing is just a pathway to get to the result – it’s the Fatality you want to see and you almost want to skip the fighting bit and get to the Fatality because that is the result*” (Disponível em: <https://bit.ly/34lfrtu>. Acesso em 09 de abril de 2020).





milhões de fãs, reunimos uma lista com os comandos necessários para que você finalize seu adversário de maneira brutal em ‘Mortal Kombat XL’, jogo mais recente da franquia....<sup>4</sup>

## ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE *MORTAL KOMBAT*

O interesse de nossa análise não é sociológico, pedagógico ou psicológico. Nesse sentido, não é nosso objetivo avaliar o potencial do jogo na área de ensino-aprendizagem – uma abordagem utilitarista dos jogos – ou seu impacto no comportamento dos jogadores (sejam eles jovens ou não). Estudos importantes desse tipo foram desenvolvidos<sup>5</sup>. Para nós, entretanto, não se trata de

[...] um tipo de estudo que, de alguma forma, visa alguma conclusão sobre o impacto de algo sobre a sociedade (...) com instrumental empírico de coleta e análise de dados. A teoria do discurso não pretende oferecer uma resposta teórico-prática à ordem social e seus desequilíbrios, mas servir como ponto de vista epistemológico para a descrição e interpretação de textos (MAGALHÃES;KOGAWA, 2019, p. 159-60).

Sob essa perspectiva, não fazem parte do escopo deste artigo questões como a necessidade de proibição ou não dos jogos, ou ainda, se jogos violentos influenciam o comportamento de jovens e adolescentes. Interessa-nos o funcionamento da materialidade enunciativa dos *fatalities* e as condições de produção das cenas do jogo. Disso resulta que o percurso evolutivo das fatalidades é acompanhado por um processo de intensificação dos efeitos de sentido de violência em um grau cada vez mais elevado de suplício dos corpos.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3eYNHzF>.

<sup>5</sup> Conferir, por exemplo, Przybylskie Weinstein (2019). A referência completa consta em nossas referências bibliográficas.





*MK* atualiza uma memória da era dos suplícios (FOUCAULT, 2003) – recuperando sentidos do cadafalso como o de espetáculo da execução da pena e do sofrimento público – em que o carrasco é ressignificado na/pela figura do personagem vencedor que procede à execução:

Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num só instante: o grau do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, *themostexquisite agonies* (FOUCAULT, 2003, p. 31).

Na citação acima, destacam-se dois aspectos do estudo de Foucault sobre os suplícios no período que antecedeu a Revolução Francesa que atendem ao nosso estudo dos *fatalities*: (i) a técnica da morte em vida que conduz o sofrimento – *ofatalityé*, igualmente, uma técnica de suplício tornada lúdica. Vale ressaltar que a primeira versão de *MK* teve uma diferença de vendas para mais da versão feita para os consoles da Sega em relação à feita para os da Nintendo devido à manutenção de elementos violentos como sangue em larga escala na versão para *Mega Drive*; (ii) O suplício é o anti-fim, a duração. Supliciar é algo que se quer “apreciar”, para retomarmos a palavra utilizada pelo autor. A execução pública era não apenas a pena para o crime, mas espetáculo a que se ia assistir em uma era ainda desprovida de tecnologia televisiva e computacional. É exatamente esse aspecto que funciona em *MK* e não é outro o sentido da fala de Ono citada no início





deste artigo: o *fatality* é o objetivo e o fim de *MK*. Toda a luta – o conjunto de golpes que quer finalizar o adversário – busca o momento do *finishhim/her* para, a partir daí, nos poucos segundos em que o adversário derrotado (versão moderna, no discurso lúdico, que corresponde ao lugar do condenado da era dos suplícios descrita por Foucault) fica tonto (a cabeça do perdedor fica por alguns segundos girando enquanto espera pela fatalidade), sejam executados os comandos de *joystick* necessários à realização do *fatality*.

Momento final de “glória”, a fatalidade é um ritual de tortura que, com a evolução tecnológica da computação gráfica e as novas versões de *MK* produzidas ao longo da história (desde 1992), retoma a memória dos suplícios como uma sintaxe do sofrimento. Cada movimento tem de se articular no tempo e no espaço de modo a sintagmatizar tecnicamente a dor. O *fatality*, dessa maneira, é a análise da morte; trata-se, evidentemente, da textualidade da dor composta por elementos mínimos que se combinam em níveis articulados e articuláveis até formar o todo.

A violência aí inscrita não passou despercebida. O verbete *Entertainment Software Rating Board* – consultamos a *Wikipedia* americana para buscar algumas informações sobre a entidade de controle dos *games* – afirma que a *ESRB* (*Entertainment Software Rating Board*), instituição americana fundada em 1994 para classificar os jogos de vídeo por faixa etária, teve como uma das motivações os *fatalities* de *MK*. Assim descreve o site:

*A Entertainment Software Rating Board (ESRB) é uma organização Americana autorreguladora que classifica idade e conteúdo para consumidores de jogos de vídeo. A ESRB foi estabelecida em 1994 pela Entertainment Software Association (ESA, anteriormente Interactive Digital Software Association (IDSA)), em resposta às críticas a jogos de vídeo controversos com violência excessiva ou conteúdo sexual, particularmente, após as audiências no congresso,*





em 1993, feitas após o lançamento de *Mortal Kombat Night Trap* para consoles domésticos<sup>6</sup> (tradução nossa).

O progresso técnico, efetivamente, foi essencial para a evolução dos *games* em todos os sentidos. Dentre eles, a perfeição dos gráficos aproximou cada vez mais os personagens virtuais de pessoas reais. Os sentimentos próprios aos “seres humanos reais” foram cada vez mais codificados a ponto de termos a impressão de estarmos controlando pessoas nos jogos e não apenas “bonecos virtuais”. O limite entre realidade e representação diminuiu e o modo como golpes, cortes, morte e dor foram significados alterou-se significativamente no decorrer dos anos 1990, fazendo com que um paradigma do suplício – que estávamos habituados a ver em pinturas e livros de história – fosse inserido no plano lúdico (agora, pode-se “brincar de torturar” como ponto alto de um jogo de luta). Ainda de acordo com a *Wikipedia*, algumas medidas políticas, como audiências públicas, foram tomadas no sentido de discutir e controlar jogos desse tipo, especialmente, aquele que é tema da nossa discussão:

O progresso dos jogos de vídeo nos anos 1990 incrementou dramaticamente a capacidade de gráfico e som e a habilidade de utilizar conteúdo em *full-motion vídeo* (FMV) nos jogos. No senado americano, os senadores democratas Joe Lieberman, de Connecticut, e Herb Kohl, de Wisconsin, conduziram audiências sobre violência de *video game* e a corrupção da sociedade que começou em 1992. Dois jogos dessa era foram especificamente citados nas audiências por seu conteúdo; o jogo de luta *Mortal Kombat* apresentou *sprites* realistas

---

<sup>6</sup> The Entertainment Software Rating Board (ESRB) is an American self-regulatory organization that assigns age and content ratings to consumer video games. The ESRB was established in 1994 by the Entertainment Software Association (ESA, formerly the Interactive Digital Software Association (IDSA)), in response to criticism of controversial video games with excessively violent or sexual content, particularly after the 1993 congressional hearings following the releases of *Mortal Kombat* and *Night Trap* for home consoles (Disponível em: <https://bit.ly/3c9kMa4>. Acesso em: 9 abr. 2020).





e digitalizados de atores de ação ao vivo, sangue e a habilidade de usar violentos “movimentos *fatality*” para derrotar oponentes (...) uma plataforma de *Mortal Kombat* para *Super Nes* foi censurada a remover o conteúdo excessivamente violento do jogo, enquanto a plataforma para consoles Sega manteve muito desse conteúdo, o que ajudou a aumentar as vendas<sup>7</sup> (tradução nossa).

É por essa recorrência dos sentidos de espetáculo da dor, da técnica do suplício e pelo aspecto público – joga(va)-se *MK* em fliperamas espalhados pela cidade ou em casa, reunidos com os amigos(as) – da diversão sanguinária que entendemos que a cena de *fatality* está atrelada a uma memória dos suplícios que movimenta a humanidade desde o século XVIII. A ideia de memória aqui não equivale a lembrança, mas a princípio semântico de agrupamento a partir de índices. A distinção feita por Courtine (2011) entre uma memória das imagens e outra dos discursos instrui teoricamente nosso olhar para os *fatalities*: (i) do ponto de vista imagético, há um paradigma do suplício inscrito em pinturas, livros de história, filmes e uma série de produtos culturais que nos permitem compartilhar os efeitos de sentido do suplício em suas várias atualizações e isso compõe o funcionamento semântico das fatalidades no jogo; (ii) a análise desse paradigma é possível pela eleição de descritivos linguísticos para cada etapa do processo de tortura, ou seja, para a elaboração dos elementos de

---

<sup>7</sup> Video games’ progression into the 1990s brought dramatic increases in graphics and sound capabilities, and the ability to use full-motion video (FMV) content in games. In the United States Senate, Democratic Senators Joe Lieberman of Connecticut and Herb Kohl of Wisconsin led hearings on video game violence and the corruption of society which began in 1992. Two games of this era were specifically cited in the hearings for their content; the fighting game *Mortal Kombat* featured realistic, digitized sprites of live-action actors, blood, and the ability to use violent “*fatality*” moves to defeat opponents (...) a port of *Mortal Kombat* for the Super NES was censored to remove the game’s overly violent content, whereas the port for Sega consoles retained much of this content, which helped increase sales (Disponível em: <https://bit.ly/3c9kMa4>. Acesso em: 9 abr. 2020).





violência (descritos mais adiante), tal como se distribuem no tempo e no espaço dos corpos das personagens. Se, por um lado, os *fatalities* são imagem em movimento, por outro, sua descrição é uma série de ações codificáveis em termos da língua. A nosso ver, essa é a melhor forma de apreender o objeto de forma ótima e funcional. Com efeito, decupar sequências de imagens dos *fatalities* exige um espaço em páginas e uma formação técnica que extrapola a formação do linguista além de, do ponto de vista explicativo, correremos o risco de “demonstrar” o óbvio sem explicá-lo.

Concordamos com Courtine (2011) que língua e imagem funcionam distintamente e, justamente por essa razão, esclarecemos que, neste artigo, a análise, ainda que tenha como ponto de partida uma materialidade imagética, é voltada para a língua como elemento ordenador e classificador das cenas de suplício. Nesse sentido, a ênfase de nossa análise recai sobre a língua, ainda que possamos encarar como solidária a relação entre a memória das imagens (intericonicidade) e a memória discursiva (interdiscursividade), nos termos de Courtine (2011, p. 39):

[...] a ideia de memória discursiva implica que não há discurso que não seja interpretável sem referência a uma tal memória, que há o “sempre-lá” do discurso, segundo a fórmula que empregamos para designar o interdiscurso. Diria a mesma coisa para a imagem: toda imagem se inscreve em uma cultura visual e esta cultura visual supõe a existência, no indivíduo, de uma memória visual, de uma memória das imagens em que toda imagem tem um eco<sup>8</sup> (tradução nossa).

---

<sup>8</sup> [...] l'idée de mémoire discursive implique qu'il n'y a pas de discours qui ne soient interprétables sans référence à une telle mémoire, qu'il y a “toujours-déjà” du discours, selon la formule que nous employons alors pour désigner l'interdiscours. Je dirais la même chose de l'image: toute image s'inscrit dans une culture visuelle, et cette culture visuelle suppose l'existence chez l'individu d'une mémoire visuelle, d'une mémoire des images où toute image a un écho (COURTINE, 2011, p. 39).





Assim, a descrição feita por Foucault sobre a era dos suplícios (FOUCAULT, 2003) desnuda um funcionamento que, longe de ter sido jogado às cinzas da história, está bem vivo ainda hoje, reconfigurado nas telas dos fliperamas e das TVs de nossas casas. Hoje, não precisamos nos aglomerar em grandes multidões e ir à praça pública para assistir ao suplício dos derrotados. O percurso foi invertido: o suplício chega a nossas casas pelo correio – para quem prefere comprar o jogo *on-line* – ou, se preferirmos, a partir das prateleiras das lojas. Como incremento, nós mesmos somos os carrascos: basta executar os movimentos certos – e é preciso estudar para isso em manuais próprios para aprender como executar os movimentos (a técnica dos *fatalities*) –, no momento certo, que o suplício começa. O machado do carrasco deu lugar aos *joysticks* de fliperama, *Playstation*, *Nintendo* e *Xbox*.

### **BREVE EXPLICAÇÃO DE COMO FUNCIONA UMA BATALHA DE MORTAL KOMBAT**

Como nem todo leitor deve ter jogado o jogo, esta seção faz um breve resumo dos principais acontecimentos de uma partida de *MK*. Assim como em todo jogo de luta, algumas etapas são padrão. A primeira – excetuando toda a logística de ter um console, uma TV etc., que não necessitam esclarecimento – é selecionar o personagem. Cada versão de *MK* tem um número definido deles. Não vamos falar de todos; basta saber que, como em qualquer jogo de luta, é preciso escolher o boneco que se quer controlar. Ele será o agente executor das ações da partida (inclusive do *fatality*).

Para além do personagem, é possível definir o tempo da partida, a depender do modo de jogo. Normalmente, o tempo padrão de um *round* de *MK* é de noventa segundos. Pode-se jogar contra o computador ou





contra um parceiro. Quanto mais tempo de duração é estipulado para uma batalha, mais tranquilidade o jogador terá para executar o *fatality*. Quando se é derrotado por esgotamento do tempo, não é possível executar o movimento, pois ele exige que a partida esteja em andamento. Há casos em que, para garantir a execução do *fatality*, os jogadores colocam tempo ilimitado para não correrem o risco de não poder realiza-lo. Cumpre observar que essas etapas – seleção de personagem e cálculo do tempo – são comuns a todos os jogos de luta.

A inovação de *MK* consiste justamente no “pós-luta”. Até *MK*, o personagem derrotado caía após o último golpe e o vencedor era definido aí. Com *MK*, o último golpe dá início a uma nova etapa: o *finishhim/her*. Nessa etapa, o personagem fica girando a cabeça (como se estivesse com tontura) à espera do início do suplício. É nesse momento que o jogador deve executar a sequência de movimentos no *joystick* para realizar o *fatality* e supliciar o derrotado.

Uma das ações típicas que promovem os sentidos da violência calculada do suplício no *game* é o cálculo que o jogador tem de fazer para dar o último golpe: se passar do ponto – dando um golpe a mais após o *finishhim/her* –, o derrotado é eliminado antes do *fatality* poder ser executado, ou seja, ele morre sem poder ser torturado. Um enunciado típico desse acontecimento é: “Nossa, ele morreu! Agora não vou poder dar *fatality*”. O sentido do jogo é justamente esse: lutar para torturar. Destacamos que não se trata de moralizar o jogo, mas de compreender como ele funciona e, por sua lógica – como era no tempo dos suplícios descrito por Foucault (2003) –, supliciar é espetáculo, entretenimento e ludicidade. Também não está em discussão, como já dissemos, seu potencial lúdico ou sua possível influência comportamental.





## A MECÂNICA DO SUPLÍCIO E OS SENTIDOS DA VIOLÊNCIA NOS *FATALITIES*

Em AD, uma das dificuldades a serem enfrentadas é a ausência de uma regra fixa para sistematização do *corpus*. No entanto, fundamentados em Courtine (2009), entendemos que “É preciso elencar, na multiplicidade, critérios ‘formais’ de agrupamento que definem o ‘tema do discurso’” (MAGALHÃES; KOGAWA, 2019, p. 157). Como não dispomos de nenhuma norma para essa operacionalização, temos de delinear um percurso que melhor se adeque às exigências do material. Para este artigo, elaboramos três gráficos a partir da análise do material disponível na página do *Facebook* denominada *GamesMax*<sup>9</sup>. Os *fatalities* selecionados<sup>10</sup> são referentes ao personagem Liu Kang, tido como uma espécie de protagonista da franquia e um dos poucos personagens presentes em todas as edições do jogo.

As três etapas do processo de sistematização foram: (i) levantamento aproximado da duração de cada *fatality*; (ii) a categorização das etapas do *fatality* a partir de oito descritivos linguísticos; (iii) delineamento do índice de violência (resultado da soma dos valores de cada elemento de violência). Para cada etapa, um gráfico foi produzido como forma de tabulação dos dados e melhor visualização da evolução da violência nos *fatalities* de Liu Kang. Embora, neste artigo, elaboremos a análise a partir de apenas um personagem, o que se propõe como hipótese – há uma especialização da

---

<sup>9</sup> A página, que pode ser acessada em <https://www.facebook.com/GamesMAX/>, faz publicações regulares na rede social, com retomadas históricas de *games* do passado, informações sobre o mundo dos games, enquetes, entre outras postagens interessantes para amantes do mundo dos jogos de vídeo.

<sup>10</sup> Coletânea de dezessete *fatalities* disponível em: <https://bit.ly/34kF3q9>. Acesso em 09 de abril de 2020.



violência na/pela incrementação do suplício –, guardadas as especificidades de cada personagem, vale para os demais.

Antes de passarmos à descrição/interpretação da categoria tempo, elaboramos uma breve descrição dos *fatalities* que, no gráfico temporal, apareceram apenas ordenados por números. Assim, temos a seguinte lista.

<b>Descritivo simplificado dos <i>fatalities</i> analisados</b>	
<b>Designação</b>	<b>Descrição</b>
FAT1	Com um gancho, Liu Kang joga o oponente da ponte, que cai sobre espetos pontiagudos de metal.
FAT2	Com um gancho, Liu Kang joga o oponente em espetos pontiagudos de metal instalados no teto da sala de luta.
FAT3	Liu Kang dá uma sequência de chutes e finaliza com um gancho.
FAT4	Liu Kang se transforma em dragão e engole a metade superior do oponente.
FAT5	Liu Kang torna-se uma máquina de fliperama e esmaga o oponente.
FAT6	Liu Kang teleporta-se e reaparece sobre o corpo do oponente na forma de fogo, queimando o adversário.
FAT7	Liu Kang agarra o oponente, lança em direção à tela da TV e atira um raio de fogo que despedaça o oponente que é decapitado em primeiríssimo plano.
FAT8	Liu Kang torna-se um dragão, engole o oponente até à altura da cintura, esmaga, chacoalha e joga o adversário no chão.
FAT9	Liu Kang potencializa uma quantidade de fogo em suas mãos e dispara em direção ao oponente, que é despedaçado.
FAT10	Liu Kang incorpora-se no adversário e o decapita.
FAT11	Liu Kang aplica uma sequência de golpes no adversário, arranca-lhe os braços e, ao final, a cabeça.
FAT12	Liu Kang torna-se um dragão, desmembra, engolindo, metade do adversário.
FAT13	Liu Kang aplica um soco com a mão em chamas e arranca o coração do adversário do peito.



Designação	Descrição
FAT14	Liu Kang aplica chute com os dois pés no adversário, joga-o ao alto e aplica-lhe uma abertura de pernas desmembrante. Elementosádico:limpar o sapatoao final.
FAT15	Liu Kang arranca a garganta e a língua do adversário com a mão. Elemento sádico:“empurrãozinho na testa com o dedo” para derrubar o adversário de costas.
FAT16	Liu Kang aplica uma sequência de socos no adversário, perfurando seu corpo, finalizando com despedaçamento.
FAT17	Liu Kang aplica dois 360 no adversário, decapita-o e dilacera sua cabeça com um canivete.

Diferente das práticas modernas de execução – em países em que, por exemplo, há pena de morte – os suplícios são demorados e uma das categorias essenciais para sua funcionalidade é, como diz Foucault (2003, p. 15), o tempo: “Os rituais modernos da execução capital dão testemunho desse duplo processo – supressão do espetáculo, anulação da dor”. Isto é, se a lemos pela negativa, a citação anterior reflete os dois aspectos que observamos especializarem-se cada vez mais nos *fatalities*: o espetáculo em *close* e a incrementação do ritual da dor. Um dado regular importante da evolução da violência nos *fatalities* – que, por definição, já são violentos desde o início – é um flagrante aumento do seu tempo de duração a partir da virada do século XX para o XXI, com uma transição operada em 1997, quando foi lançada a primeira versão do jogo em 3D. Nesta versão, uma série de novidades foram implementadas, como uso de armas pelos personagens.

Percebemos que, de 1992, com *MK1*, até 1995, com *UMK3*, uma *miseenscène*<sup>11</sup> de *fatality* não durava mais do que doze segundos. Se fizermos

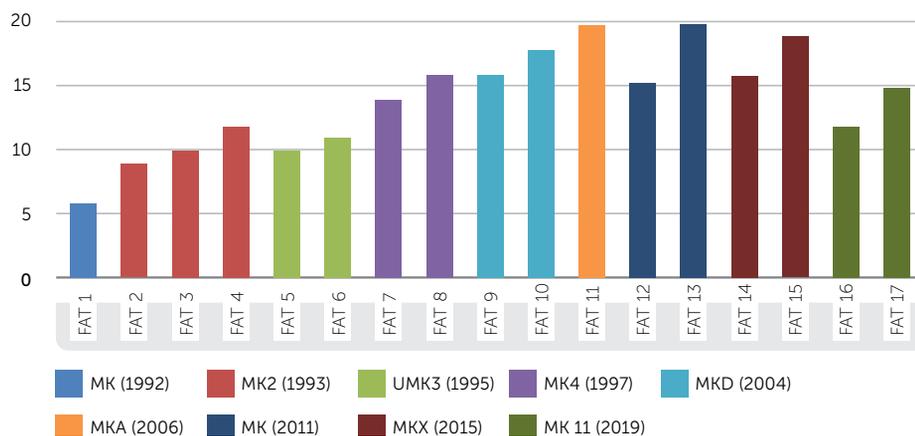
---

<sup>11</sup> Como já explicamos, o cenário aqui considerado é o que se inicia após o enunciado *finishhim/her* e o enunciado final que declara o vencedor e anuncia a palavra *fatality* (narrada pela voz de um narrador com voz macabra e escrita em vermelho sangue na tela).



uma média simples dos tempos dos *fatalities* das três primeiras edições do *game* (são seis *fatalities* do *Fat1* ao *Fat6*) e compararmos com as três últimas (são seis *fatalities* do *Fat12* ao *Fat17*), temos um salto de 9.6” (nove ponto seis segundos) para aproximadamente 16.2” (dezesesseis ponto dois segundos). Isto é, o tempo médio do suplício quase dobrou. Até 1995, o ritual de maior duração teve um tempo de 12” (doze segundos); de 2011 até hoje, quando tivemos a última versão *MK11* lançada, o *fatality* mais longo teve 20” (vinte segundos). Não há como negligenciar, por mais que se possam ler os dados de diferentes formas, esse índice como essencial para a incrementação da violência e o fato de isto estar vinculado aos desenvolvimentos tecnológicos que fizeram com que o jogo passasse do formato 2D para o 3D. Esses dados podem ser observados a partir do seguinte gráfico.

Gráfico evolutivo da duração dos *fatalities* (Liu Kang)



Em outro trabalho (KOGAWA & MAZZOLA, 2017), quando tratamos da *Deização*, observamos os efeitos realísticos implicados na produção do longa sobre o clássico de Mary Shelley (*I, Frankenstein*). Entendemos que



o recurso ao 3D, com efeito, produz, para além do próprio aspecto visual e interativo no cinema, uma nova forma de produzir sentido. Guardadas as devidas proporções, pois, naquele estudo, tratamos do filme, e, aqui, de um jogo de vídeo, a passagem do 2D para o 3D em *MK* implica, efetivamente, uma resignificação da violência.

A passagem do exterior ao interior do corpo, no campo visual, só ganha materialidade a partir das versões 3D do jogo. Antes, toda tortura era vista a média e longa distância e constatamos uma ausência de detalhes anatômicos nas cenas de desmembramento e decapitação. Agora – e merecem destaque, a esse respeito, as versões mais recentes *MKX* e *MK11* –, os golpes em *close* desnudam, como se fossem feitas tomografias em tempo real, o interior dos corpos. Órgãos internos, ossos e articulações são expostos, em uma espécie de técnica cirúrgica, ao serem desmembrados. Se *MK* encenou, desde sempre, um ritual do suplício, hoje, com os aperfeiçoamentos da computação gráfica, o processo de 3Deização (KOGAWA; MAZZOLA, 2017), mais ou menos massificado nos jogos de vídeo – assim como na indústria cinematográfica –, põe em cena um efeito de realidade nos jogos. A distância entre o boneco virtual e as “pessoas de verdade” diminuiu consideravelmente. Se, no cinema, exploramos (KOGAWA; MAZZOLA, 2017) os efeitos interativos do 3D, em *MK* esse aspecto é menos importante do que o funcionamento dessa tecnologia na produção de um efeito de realismo na significação dos traumas, cortes, decapitações, queimaduras, perfurações, agonias e gritos de dor. Obviamente, nada disso funcionaria sem um acréscimo considerável de tempo: não dá para expor essa sintaxe se a execução dos movimentos for rápida e pontual.

Sob essa ótica, a evolução dos *fatalities* implica, no que concerne ao tempo, uma passagem da pontualidade à permansividade. Os rituais





de violência desenvolveram-se e se especializaram a ponto de termos a impressão de estarmos diante de um procedimento cirúrgico (do ponto de vista das tomadas e dos detalhes do estado final do corpo quando findo o processo de suplício). Assim, assistimos a pequenos “suplícios de Damiens” (FOUCAULT, 2003, p. 9) a cada *fatality*:

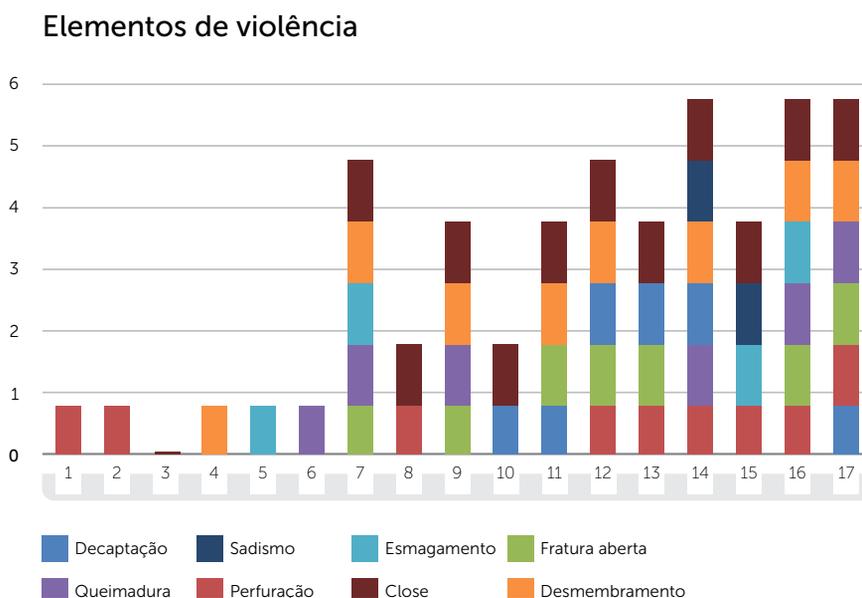
[...] na praça de Grève, e sobre um patíbulo que aí será erguido, atenazado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre, e às partes em que será atenazado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos conjuntamente, e a seguir seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento. Finalmente, foi esquartejado. (...) Essa última operação foi muito longa, porque os cavalos utilizados não estavam afeitos à tração; de modo que, em vez de quatro, foi preciso colocar seis; e como isso não bastasse, foi necessário, para desmembrar as coxas do infeliz, cortar-lhe os nervos e retalhar-lhe as juntas...

Desse modo, o aumento no tempo de execução dos *fatalities* serve a um processo de subordinação cada vez maior na sintaxe dos movimentos executórios. Isso nos leva a um segundo aspecto de nossa análise: a eleição de termos descritivos para as ações desenroladas nos *fatalities*. Ao conjunto de termos propostos, denominamos elementos de violência. Eles servem como qualificadores e quantificadores para a elaboração de um índice de violência – a ser concretizado mais adiante. Cada elemento de violência tem um valor numérico atribuído de 0 (zero) ou 1 (um) a depender de sua ausência ou presença na cena do *fatality*. Por exemplo, um dos elementos descritivos elencados é o *desmembramento*; se no *fatality* houver desmembramento, somamos 1; se não houver desmembramento, somamos 0. A soma de todos





os elementos resulta no índice de violência de cada *fatality*. Foram elencados 8 (oito) elementos de violência, que são termos designadores de ações recorrentes nos *fatalities*: (i) *decapitação*; (ii) *perfuração*; (iii) *fratura aberta*; (iv) *queimadura*; (v) *esmagamento*; (vi) *desmembramento*; (vii) *sadismo*; (viii) *close*. O resultado foi disposto no seguinte gráfico:



Se, no gráfico anterior, o discurso lúdico foi pensado a partir da significação da violência enquanto sintaxe do suplício – o tempo emergiu como categoria essencial –, os elementos de violência impõem uma categorização lexical que permite a visualização do quanto o discurso lúdico inscrito em *MK* intensificou e aprimorou a execução final dos personagens. Como para o gráfico anterior, comparemos os seis primeiros e os seis últimos grupamentos de *fatalities*. De 1992 (*MK1*) a 1995 (*UMK3*), observamos a presença de apenas 1 (um) elemento de violência por *fatality*. Assim, temos a seguinte distribuição para os elementos de violência no intervalo *FAT1-*



FAT6: (i) perfuração (FAT1 e FAT2); (ii) o (FAT3) – este é o único *fatality* de Liu Kang com ausência de elementos de violência para os padrões do que é recorrente nas fatalidades; (iii) desmembramento (FAT4); (iv) esmagamento (FAT5); (v) queimadura (FAT6). Isto é, cada finalização não possui mais que um elemento concreto de violência. Entendemos como pertinentes as ações que provocam trauma severo no corpo e, por extensão, uma mudança anatômica em seu estado (perfuração, desmembramento, queimadura, etc.). Diante disso, FAT3 – que só foi possível em uma época em que a violência era extrema, mas ainda contida face ao que se tornaria a ludicidade de MK no século XXI – foge absolutamente dos padrões do jogo, já que a sequência de chutes e gancho não leva a qualquer fratura ou trauma severo do corpo do derrotado. Ele simplesmente cai após um gancho finalizador, sem qualquer sevícia.

Quando passamos à análise dos últimos 6 (seis) *fatalities*, a sintaxe complexifica-se. Um olhar rápido já nos dá uma demonstração do quanto as ações imoladoras aumentaram. Do FAT12 ao FAT17, o mínimo de traumas causados no corpo do derrotado é quatro nos FAT13 e FAT15. Isto é, a julgar pelo número de ações violentas, o aumento foi de 300% nos *fatalities* menos complexos. Discriminemos esses elementos e sua distribuição por *fatality*: (i) FAT12: *perfuração + fratura aberta + queimadura + desmembramento + close*; (ii) FAT13: *perfuração + fratura aberta + queimadura + close*; (iii) FAT14: *perfuração + queimadura + esmagamento + desmembramento + sadismo + close*; (iv) FAT15: *perfuração + esmagamento + sadismo + close*; (v) FAT16: *perfuração + fratura aberta + queimadura + esmagamento + desmembramento + close*; (vi) FAT17: *decapitação + perfuração + fratura aberta + queimadura + desmembramento + close*.



A evolução dos *fatalities* acompanha a relação proporcional entre a ludicidade e a violência, ou seja, quanto mais violento, mais divertido. O aperfeiçoamento das cenas, os *closes* – inexistentes antes da realidade em terceira dimensão – e os detalhes anatômicos das deformidades provocadas pelos traumas subsequentes, materializam a intensificação dos sentidos de violência.

Merece destaque, nesse processo de aperfeiçoamento, a presença do sadismo nos *FAT14* e *FAT15*. No primeiro, ao final da sequência, Liu Kang limpa o sapato para retirar resíduos de sangue e pele do adversário derrotado; no segundo, ele dá um empurrãozinho na testa do derrotado para deitá-lo ao solo. Esses dois movimentos produzem um efeito de desumanização, pois, à luz de uma interpretação mais prosaica, o derrotado substitui, respectivamente, a poeira (limpamos o sapato quando sujamos com algo como poeira, barro ou líquido) e a madeira ou viga que se empurra levemente para terminar de cair após o corte (naquelas cenas típicas de desenho animado em que, após cortar uma árvore, o madeireiro grita: “Madeira!”) ou a demolição. Os enunciados possíveis para descrever os dois efeitos de sadismo poderiam ser: (i) “Morreu, mas esqueceu de deitar; deixa eu dar uma ajudinha”; (ii) “Poderia ter morrido sem sujar meu sapato”.

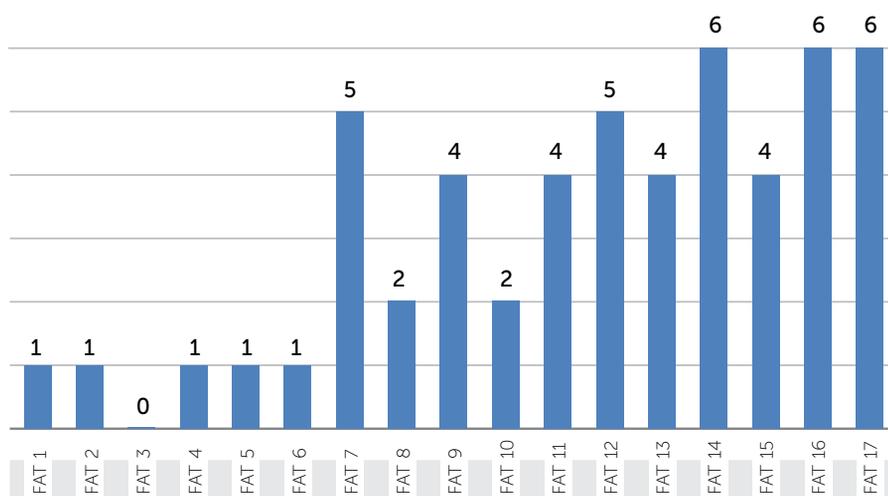
A soma da presença/ausência desses elementos pode ser quantificada na composição de um índice, que propomos chamar índice de violência. Tal índice resulta da soma dos elementos de violência presentes no gráfico anterior. Para a presença de um elemento de violência no desenrolar do *fatality*, atribuímos 1 (um). Para a ausência daquele item, atribuímos o valor 0 (zero). Ao final, a soma de todos os itens resulta nos valores abaixo. Podemos visualizar esse cálculo na seguinte planilha:



	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10	F11	F12	F13	F14	F15	F16	F17
Decaptação	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1
Perfuração	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Fraturaaberta	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	1	0	0	1	1
Queimadura	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	1	1	1	0	1	1
Esmagamento	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0
Desmembramento	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	1	1	0	1	0	1	1
Sadismo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0
Close	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Índice de violência	1	1	0	1	1	1	5	2	4	2	4	5	4	6	4	6	6

O índice de violência aumentou significativamente a partir do aumento temporal dos *fatalities* que se associa a uma distribuição cada vez mais extensa e sintática dos elementos de violência aprimorados pela tecnologia 3D. A visualização sistemática desse cálculo está disposta no seguinte gráfico:

Índice de violência



A quantificação dos elementos de violência em uma combinação somada por *fatality* torna ainda mais evidente o crescimento dos efeitos de violência no *game*. Entre o primeiro (*FAT1*) e o último (*FAT17*), há um aumento de 1 (um) para 6 (seis). Se, no primeiro *fatality* da história do jogo (considerando



a personagem Liu Kang), há apenas uma demonstração a meia distância de uma perfuração mais ou menos perfeita de um personagem que fica sobreposto aos espetos de ferro sobre os quais é atirado – o gráfico em 2D não permite explicitar com perfeição a perfuração do corpo –, em *MK11*, no último *fatality* selecionado pela página *GamesMax*, Liu Kang dá cambalhotas frontais com os pés em chama, decapita o adversário com um gancho, atira o corpo convescido para cima, faz manobras com um canivete, perfura e fratura o crânio enquanto cai do alto em um efeito de *slowmotion*; e tudo isso é seguido de perto pela câmera que “filma em *close*” cada ação suplicante.

Não há como não associar o processo de *3Deização* do jogo – que se iniciou em 1997 com *MK4* – a uma transformação substancial na significação da violência, que agora emerge na tela de modo mais permansivo e realístico – os detalhes anatômicos aproximados em *close* encarregam-se disso. O sangue, o som dos gritos de sofrimento e dos ossos sendo partidos, os detalhes de cada partícula de cérebro despedaçado na cena e a riqueza anatômica de cada pedaço de corpo dilacerado fazem com que os significados do suplício sejam reativados na memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que discutimos anteriormente, concluímos que a evolução dos *fatalities* de *MK* coloca-nos diante de uma sintaxe de unidades significativas que concretizam a intensificação da violência no discurso lúdico. Assim, o *game* constrói o efeito de sentido de quanto mais violento, mais divertido. Não há *MK* sem essa lógica do aperfeiçoamento do suplício que acompanha o processo de *3Deização* do jogodesde o final do século XX (*MK4*, em 1997, marca essa virada). A longevidade de *MK* acompanha a longevidade do





paradigma do suplício de que fala Foucault (2003). Se, pelos desenvolvimentos e alterações da justiça, não se pode mais exercer a diversão sádica queimando criminosos em praça pública, sublima-se esse desejo nas telas planas e curvas das casas e apartamentos das famílias. E aqui, novamente, destacamos que não se trata de moralizar esse funcionamento, mas de tentar descrevê-lo e interpretá-lo à luz da teoria do discurso. Estudos científicos (PRZYBYLSKI; WEINSTEIN, 2019) já demonstraram que não há relação direta entre comportamento violento e jogos de vídeo. Além disso, não cabe à análise do discurso fazer esse tipo de avaliação de impacto.

Como estudiosos da linguagem, em geral, e do discurso, em particular, consideramos que a evolução dos *fatalities* acompanha as transformações pelas quais passaram, em geral, todos os produtos culturais. A incorporação da tecnologia 3D, efetivamente, mudou as condições de produção dos sentidos. Não é apenas uma mudança visual, mas uma transformação na própria semântica da violência e da diversão. O lúdico da nossa sociedade contemporânea é um constante apropriar-se dos consoles de última geração, com seus processadores robustos que fazem rodar socos, chutes e sangue em cenas cada vez mais próximas de ringues reais.

Dessa forma, não é apenas da inserção da violência no lúdico que se trata, mas de seu aperfeiçoamento enquanto espaço de liberdade controlada nas telas. Um pouco em cada lugar, regulados pela classificação etária da *ESRB*, cada um constrói sua subjetividade sendo “Liu Kang”, “Scorpion”, “Reptile”, “Sub Zero”, “Kitana”, “Milena” e tantos outros personagens que sintetizam uma memória do suplício virtualizado que nos acompanha desde o início da década de 1990. *GamesMax*, como espaço de sistematização dessa memória em um único lugar, proporcionou essa ideia de conjunto e





a possibilidade de um olhar para essas transformações. De 1992 para cá, a configuração mítica – *MK* e seu universo de personagens – da diversão violenta que remonta aos suplícios dos condenados evoluiu com a evolução dos *fatalities* de *MK*. A longa duração da franquía, o alto índice de vendas, assim como a presença de *MK* no imaginário popular, demonstram que a violência virtual pode ser divertida e, mais que isso, um mercado muito lucrativo.

## REFERÊNCIAS

COURTINE, J.-J. **Déchiffrer le corps: penser avec Foucault**. Grenoble: Jérôme Millon, 2011.

\_\_\_\_\_. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: Edufscar, 2009.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 27. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

KOGAWA, J.; MAZZOLA, R. B. Frankenstein, entre anjos e demônios: da recepção crítica midiática à análise semiológica. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 39, n. 4, 2017, p. 431-9. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v39i4.32406>. Acesso em: 9 abr. 2020.

MAGALHÃES, A. S.; KOGAWA, J. **Pensadores da análise do discurso: uma introdução**. Jundiaí, SP: Paco, 2019.

PRZYBYLSKI, A.; WEINSTEIN, N. Violent video game engagement is not associated with adolescents' aggressive behavior: evidence from a registered report. **IRoyal Society Open Science**, v. 6, p. 171.474, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.171474>. Acesso em: 28 abr. 2020.





OS EFEITOS DE SENTIDOS DA LINGUAGEM VERBAL  
E NÃO VERBAL NO VÍDEO INSTITUCIONAL SOBRE A  
REFORMA DA PREVIDÊNCIA

EFFECTS OF SENSE IN THE VERBAL AND NONVERBAL  
LANGUAGE USED IN THE BRAZILIAN SOCIAL  
SECURITY REFORM INSTITUTIONAL VIDEO

Ana Cláudia Dias RIBEIRO<sup>1</sup>

Felipe Gonçalves CARNEIRO<sup>2</sup>

- 
- <sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura, da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Professora do Instituto Federal de Ciências e Tecnologia de Rondônia (IFRO). Membro do Grupo de Estudos Tocantinense em Análise de Discurso (GETAD). E-mail: ana.ribeiro@ifro.edu.br.
- <sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Membro do Grupo de Estudos Tocantinense em Análise de Discurso (GETAD). E-mail: felipegarneiro@yahoo.com.br.





## RESUMO

O nosso propósito, neste trabalho, é analisar os efeitos de sentido da linguagem verbal e não verbal, tendo como material de análise o vídeo institucional sobre a reforma da previdência (veiculado em dezembro de 2017). Nosso objetivo foi abordar como ocorreu o processo de construção de sentidos, levando em consideração os efeitos provocados pela linguagem verbal e não verbal constante na materialidade do vídeo. Sabemos que os sentidos se movimentam, o múltiplo e o incompleto se articulam na materialidade, portanto outros sentidos são sempre possíveis, e a linguagem verbal e não-verbal são necessidades históricas que o homem é levado a significar. O vídeo analisado, neste trabalho, foi produzido para ser veiculado na televisão, que é um tipo de mídia que funciona por meio da relação entre a linguagem não verbal e a verbal. Por uma questão ideológica, produz-se um efeito de transparência de sentidos, da informação e da estabilidade. Ancorados na perspectiva da Análise de Discurso de Michel Pêcheux observamos que o enunciado se constrói através do jogo entre o dito e o não dito, por meio do qual o enunciador antecipa um conteúdo, no entanto, ele não tem controle sobre ele, pois um mesmo enunciado poderá provocar diferentes gestos de interpretação.

## PALAVRAS-CHAVE

Discurso; ideologia; linguagem verbal; linguagem não verbal.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the effects of sense of the verbal and non-verbal language using as analysis material the institutional video made by





the Brazilian government on the social security reform (aired in December 2017). Our goal was to approach the sense construction process, considering the effects caused by the verbal and nonverbal language present in the materiality of the video. We know that the senses swift, the multiple and the incomplete are articulated in the materiality, thus other senses are always possible, and the verbal and nonverbal language are a historical human need that the man is led to signify. The video analyzed in this work was produced to be aired on television, a type of media that works through the relationship between verbal and nonverbal language. For ideological reasons, an effect of transparency of senses, of information and stability is produced. Anchored in the French Discourse Analysis of Michel Pêcheux, we observed that the enunciation is constructed through the game between the said and the unsaid, wherewith the enunciator anticipates a content; nonetheless, he does not have control over it considering that the same enunciation can provoke different interpretative measures.

## **KEY-WORDS**

Discourse; Ideology; verbal language; nonverbal language.

## **1. INTRODUÇÃO**

No presente estudo, visamos a analisar, discursivamente, o discurso do governo presente no vídeo institucional sobre a reforma da previdência, cujo tema se fixa em torno do seguinte enunciado: “Todos pela reforma da previdência. Todos pela Igualdade”. Abordaremos como ocorre o processo de construção de sentidos levando em consideração os efeitos de sentido





provocados pela linguagem verbal e não verbal constante na materialidade do vídeo, na perspectiva da Análise de Discurso francesa, por meio dos estudos propostos por Eni Orlandi.

A constituição epistemológica da Análise de Discurso (AD daqui em diante) estabelece-se num entremeio, visto que se originou do espaço de relações entre a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Pêcheux (1969) ao estruturar a AD, tomou os conceitos de história, de língua, de ideologia e de inconsciente, de outros campos que ganharam novas dimensões e formulações nas redes discursivas, diferentemente dos campos de origem.

Na Linguística, ele buscou o conceito de língua, sistema de signos, que possui sua ordem própria. E foi, com conceitos advindos do Marxismo, que Pêcheux moldou a AD, considerando a língua em relação com a história e a ideologia na produção de sentidos, tendo como base a releitura que Althusser faz dos textos de Marx. Dessa forma, a AD trabalha com materialidade da língua (não abstrata como era para Saussure), em que a produção de sentidos é determinada pela posição social do sujeito (regulado pelo lugar) e pela historicidade, em que a história tem seu real afetado pelo simbólico (ORLANDI, 2015).

Acrescentemos a contribuição da Psicanálise freudo-lacaniana em que Pêcheux buscou o conceito de inconsciente (que cliva, ou seja, divide o sujeito). Assim, postula-se que quem determina o sujeito é a linguagem. Na ótica da AD, a língua é a base material dos processos discursivos e considera a linguagem como prática de interação entre o homem e a realidade social, trabalho simbólico e, não, instrumento de comunicação (ORLANDI, 2015).

Na perspectiva da AD, nem os sujeitos nem os sentidos estão prontos e acabados, ambos são constituídos na relação constante do simbólico e da história (ORLANDI, 2015), ou seja, os sentidos não são imanentes. Assim





sendo, a AD reconhece a existência de múltiplas linguagens, procurando entender seu funcionamento na produção de sentidos. O estudo do silêncio, visto pela ótica da AD, explicita uma importante diferença entre a linguagem verbal e a não verbal; o silêncio tem muitas formas. Orlandi (2007) dividiu o silêncio em duas categorias: a) o silêncio fundador: a presença do não-dito; b) a política do silêncio: onde temos o b1, silêncio constitutivo em que para dizer é preciso não-dizer e b2, o silêncio local, que se refere à censura. Portanto, o silêncio é matéria significativa e tem primazia sobre as palavras, não pode ser traduzido por elas, pois ele significa por si só.

É importante salientar que o processo de construção de sentidos não ocorre de maneira aleatória, a partir da reflexão sobre o silêncio, pode-se perceber as relações que ocorrem entre a indistinção, a instabilidade e a dispersão no âmbito do discurso. Nesse sentido, para Orlandi:

O sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc e sua consistência significativa. (ORLANDI, 1995, p.39)

Os sentidos se movimentam, o múltiplo e o incompleto se articulam na materialidade, portanto outros sentidos são sempre possíveis, e as várias linguagens são necessidades históricas que o homem é levado a significar.

A materialidade a ser analisada neste trabalho foi produzida para veicular na televisão, que é um tipo de mídia que funciona através da redução do não verbal ao verbal, que por um efeito ideológico, produz um efeito de transparência de sentidos da informação e da estabilidade, de acordo com





Orlandi (2007). Para a AD a mídia funciona sob três mistificações. A primeira, trata-se do mito da informação: na qual o verbal ganha legitimidade de interpretação, sobrepondo às outras linguagens, de acordo com um discurso já consolidado socialmente. O segundo mito é o da Ciência, na produção científica a linguagem não verbal é diminuída para garantir a literalidade da linguagem. O último mito é do modo de relação do falante com a mídia, no qual o sujeito, diante de um objeto simbólico, é impelido a produzir sentidos, mas por um efeito ideológico ele é levado a crer que o sentido sempre esteve lá, como origem. Assim, produzindo um esquecimento de que tanto os sujeitos quanto os sentidos são construídos em relação à historicidade. Para Orlandi “as palavras não são apenas nomes (almas) que se dissolvem. Elas são corpo (materialidade) e têm o peso da história.” (1995, p. 47)

Dessa forma, nossa proposta é analisar a materialidade como acontecimento discursivo sob a perspectiva de que nela o governo tenta imbricar uma relação de força entre o que é dito e o não dito ou interdito.

## **2. AS NOÇÕES QUE NOS AFETAM**

A Análise de Discurso é uma disciplina de interpretação, que se interessa pelos diferentes modos de significar, buscando estudar a língua em uso, considerando as condições de produção que envolvem discurso e sujeitos. É importante salientar que, para a Análise de Discurso, o sujeito, ao se constituir como tal, é marcado pela historicidade e pela ideologia e atravessado pelo inconsciente; tornando-se clivado, ou seja, dividido.

Esta concepção do discurso atravessado pelo inconsciente se articula àquela do sujeito que não é uma entidade homogênea exterior à linguagem, mas o resultado de uma estrutura complexa, efeito da linguagem: sujeito descentrado, dividido, clivado, barrado... pouco





importa a palavra desde que longe do desdobramento do sujeito ou da divisão como efeito sobre o sujeito do seu encontro como o mundo exterior (...) (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28)

“Entrar” na linguagem é constituir-se sujeito, numa relação com o outro e com a exterioridade, uma vez que a entrada no simbólico é contingente e sempre mediada com outro. Contudo, esse sujeito tem a ilusão de ser a fonte, origem de seu discurso, embora ele não tenha controle sobre o que diz. Isso aponta para o fato de que, na constituição do sujeito do discurso, ocorrem duas constituições: na primeira, o sujeito é interpelado pela ideologia, mas se acredita livre, individual e, na segunda, o sujeito é constituído de inconsciente, no entanto, acredita estar o tempo todo consciente. Assim, o dizer do sujeito é determinado sempre por outros dizeres. Isso ocorre, segundo Pêcheux (1969), devido a dois tipos de esquecimentos. O “esquecimento nº 1” é decorrente da ideologia, ocorre, quando o sujeito acha que seu dizer tem origem em si. Esse apagamento ocorre por conta da ideologia e do inconsciente que apaga tudo que não pertence a sua formação discursiva. Enquanto isso, o “esquecimento nº 2” ocorre, quando o sujeito produz a enunciação de uma maneira e não de outra, quer dizer seleciona determinados dizeres e “apaga” outros.

Para a AD, a ideologia é um mecanismo de funcionamento de construção e de constituição de sentidos, sendo que a ideologia se materializa por meio da língua. A AD se interessa pelo homem falando, ou seja, pelo discurso, entendido neste campo teórico como a palavra em movimento. A AD se interessa em compreender a língua fazendo sentido, como trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da





sua história. Nessa perspectiva, concebemos a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Por meio dessa mediação que é o discurso, torna-se possível tanto a permanência e a continuidade; quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. Portanto, a ideologia constitui-se como conceito fundamental, já que alia o linguístico ao sócio histórico, sendo ela responsável pela própria constituição do sujeito e dos sentidos.

Em seu livro “Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado”, Althusser ([1969] 1980) apresenta sua teoria acerca dos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE); na qual postula que a religião, a escola, a família e as instâncias políticas funcionam com o predomínio da ideologia, às vezes também utilizam da violência, porém de maneira simbólica. É também por meio dos AIE que se desenvolvem as lutas de classe ao longo de toda história. Cada massa que fica pelo caminho está praticamente recheada da ideologia que convém ao papel que ela deve desempenhar na sociedade de classes: papel de explorado (com saber manejar a demagogia da retórica dos dirigentes políticos), ou profissionais da ideologia (que saibam tratar as consciências com o respeito, isto é, com o desprezo, a chantagem, a demagogia que convêm, acomodados às sutilezas da Moral, da Virtude, da “Transcendência”, da Nação, do papel da França no mundo, etc.). (ALTHUSSER, 1980, p.66)

Ainda de acordo com Althusser (1980, p. 91) “só existe ideologia através do sujeito e para o sujeito”. Compartilhando desse conceito, no âmbito da AD é ponderado que a ideologia é quem interpela os indivíduos, tornando-os sujeitos; estes, ocupando posições discursivas diferentes podem produzir diferentes sentidos, de forma que o sentido sempre pode ser





outro. Nesta direção, utilizaremos o procedimento parafrástico, proposto por Pêcheux, que consiste na substituição, que evidencia outro sentido mobilizando o efeito metafórico para pensar a tensão mesmo/diferente; o que torna possível a realização de (re)associações e reformulações diante das condições de produção. Vale ressaltar que é sempre possível dizer de outra maneira, utilizar outras imagens, destacar outros pontos, enfocar outras questões, ou seja, é permitido fazer outras (re)formulações. Nesse sentido, um aspecto a se considerar é o que chamamos de formações imaginárias. Nas palavras de Pêcheux ([1969] 2014, p. 82) “O que funciona nos processos discursivos é uma série de formulações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem do seu próprio lugar e do lugar do outro”.

Transpondo para as condições de produção do vídeo em questão, podemos dizer que o enunciador (sujeito publicitário), a partir dos objetivos propostos pelo co-enunciador (o anunciante, neste caso o governo), projeta a imagem de seu interlocutor, e, de acordo com suas projeções, a ele se dirige, selecionando argumentos que façam com que o interlocutor compartilhe de suas ideias. O sujeito publicitário apropria-se dos objetos que o pré-construído fornece e utiliza-os em seu projeto de dizer, imbuído pela ilusão de que esse dizer o pertence. O interlocutor, por sua vez, possui uma constituição sócio-histórica e ideológica, que faz com que ele adira ou não, àquelas formulações. Outro aspecto a ser considerado é a antecipação, que rege a argumentação de modo que o enunciador/sujeito publicitário diga X e não Y, conforme o efeito que ele visa alcançar em seu interlocutor. A esse respeito Pêcheux ([1969] 2014) nos diz o seguinte:





Isso implica que o orador experimente de certa maneira o lugar de ouvinte a partir de seu próprio lugar de orador: sua habilidade de imaginar, de preceder o ouvinte é, às vezes, decisiva se ele sabe prever, em tempo hábil, onde este ouvinte o “espera”. (PÊCHEUX, [1969] 2014, p. 77)

Dessa forma, podemos pontuar que todo texto, seja ele verbal ou não verbal, é repleto de sentidos, e, a neutralidade é apenas uma ilusão imprescindível para a formulação do discurso. Em relação aos sentidos, não podemos deixar de mencionar o pré-construído; trata-se de dizeres naturalizados, visto sua repetibilidade, causando um efeito de sentido já-lá, é determinado por uma dada formação discursiva (FD). Para a AD, todo dizer se constitui a partir de um já-dito, isto é, de uma memória. Ao enunciar, ocorre a tomada de posição do sujeito em relação a uma memória, entre outras. Para as palavras significarem é preciso produzam uma memória discursiva.

De acordo com Orlandi (2015), a essa memória constitutiva e discursiva, chamamos interdiscurso, que ultrapassa a materialidade linguística, levando a considerar o não explícito para buscar a ideologia presente no enunciado, que vem

pela história, que não pede licença, que vem pela memória, pelas filiações de sentido constituídos em outros dizeres, em muitas outras vozes, no jogo da língua que vai se historicizando aqui e ali, indiferentemente, mas marcada pela ideologia e pelas posições relativas ao poder. (ORLANDI, 2015, p. 30)

Nesse contexto, é importante verificar que nenhum discurso é construído aleatoriamente, ao contrário podemos observar: “... que em toda sociedade a





produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes, dominar seu conhecimento aleatório [...]” (FOUCAULT, 2012, p.8-9). Para Foucault, a relação de verdade, ocorre no discurso, de forma ligada a sistemas de poder que a produzem e a feitos de poder que induzem sua reprodução. E o poder, para esse autor, é uma prática social constituída historicamente.

Sabemos que estamos tratando de um objeto, materialmente, heterogêneo, o que demanda ser compreendido a partir da composição; não no sentido de complementaridade, mas como propõe Lagazzi (2012), por meio da imbricação, cada uma fazendo trabalhar a incompletude da outra, se entrelaçando na contradição.

### **3. UM GESTO DE INTERPRETAÇÃO SOBRE O VÍDEO INSTITUCIONAL DA REFORMA DA PREVIDÊNCIA**

Faremos uma análise da discursividade, buscando relacionar os efeitos da linguagem verbal sobre a não verbal, presente no vídeo institucional sobre a reforma da Previdência do Governo Federal, veiculado na televisão a partir de 17 dezembro de 2017. Em busca do apoio da população à reforma da Previdência, o governo de Michel Temer (2017) lançou uma campanha publicitária, visando defender a reforma da previdência. A mídia televisiva tenta silenciar o não verbal, por meio de um processo parafrástico, em que os textos verbais disciplinam a interpretação da imagem, como podemos observar no vídeo em análise que possui duração de 1 minuto e 18 segundos. Encontra-se organizado em plano-sequência, no qual a narrativa se desenrola em um único plano, sem cortes.





No cenário do vídeo, temos a utilização de um recurso chamado de *background*, pela cinematografia, que consiste na utilização de um fundo escuro onde estão os personagens que só são vistos à medida que a incide a luz sobre eles, causando um efeito de dramaticidade. Além disso, foi utilizado o plano médio de enquadramento, que consiste em focalizar o personagem na altura da cintura para que o ator apareça maior e mais presente, permitindo observar, de forma mais aproximada, a expressão dos atores e o apelo dramático.

Imagem 1 – *Background*



Fonte: Portal Paraná.

O vídeo inicia com dois personagens homens, com aparência distinta e encontram-se sentados lado a lado, nos primeiros segundos da filmagem. Em seguida, é utilizado o recurso de *background* para compor o paralelismo entre os personagens, alternando o foco sobre personagem mencionada pelo narrador, para não causar dúvidas ao telespectador, numa tentativa de conduzir a construção dos sentidos. Um dos personagens encontra-se de terno, barba feita, o outro com roupa amassada e barba por fazer, a expressão fisionômica também se difere: um está feliz, o outro apresenta um semblante triste.





Os personagens não falam, uma voz em *off*, recurso em que o narrador faz o registro, mas que não aparece no quadro/enquadramento, vai apresentando os dois que vão aparecendo alternadamente, em sincronia com a luz que incide sobre o personagem a quem se refere o narrador. Observa-se uma relação de paráfrase estabelecida entre a combinação da linguagem verbal e não verbal, imprime um movimento de revelação da verdade, que estava escondida e que é preciso tornar conhecida. Podemos entrever a voz funcionando como uma legenda da imagem, na qual se descreve as cenas por meio do discurso indireto, causando um efeito de transparência; movido pelo esquecimento nº2 o sujeito apaga outras possibilidades de dizer e tem a ilusão de pode controlar a dispersão dos sentidos. No entanto, podemos ter diferentes efeitos de sentidos ao interpretar a imagem pelo olhar, ou pela voz que narra, pois trata-se de apreender a matéria significante de forma diferente (SOUZA, 2015). Nesta perspectiva, o interlocutor, a partir da incompletude da linguagem, pode produzir outros textos ou outras imagens a partir de seu gesto de leitura.

Nessa materialidade, observa-se uma tentativa de apagamento de um conjunto de recursos constituintes da linguagem não-verbal, como se fosse apenas um cenário, reduzido a um mero complemento da linguagem verbal, uma vez que as imagens são traduzidas pelo narrador em *off* que impõe o sentido a elas, ou seja, é o verbal sobrepondo o não-verbal. Permitindo, inclusive, que espectador televisivo, apenas ouça o enunciado (sem vê-lo) sem que isso cause prejuízo à apreensão do que o vídeo transmite. No entanto, para a perspectiva discursiva a qual nos filiamos, por se tratar de uma materialidade heterogênea, exige que a consideremos, numa perspectiva de combinação ou imbricamento.



## Imagem 2 – Comparação



Fonte: Portal Paraná

Voltando aos personagens do vídeo, ambos se chamam João, são formados em direito e têm 60 anos. Ademais, a escolha do nome também significa, pois trata-se de um nome simples, bastante comum no Brasil, e isso pode favorecer a identificação por parte do interlocutor. Além disso, o narrador estabelece uma relação de comparação, enumerando as diferenças entre os dois personagens, por meio de um movimento de paráfrase entre o verbal e o não verbal. Um João (com roupa amassada e triste) trabalha na iniciativa privada, enquanto o outro (o de terno e feliz) é aposentado há 10 anos, era alto funcionário público e se aposentou com um salário de R\$ 35.000,00.

## Imagem 3 – Salário



Fonte: Portal Paraná.



Vale ressaltar que o texto narrado aparece em forma de legenda (pontuando algumas informações narradas) durante todo o vídeo, e cabe o registro que quando é mencionado o valor da aposentadoria do João que é servidor público, fizeram questão de registrar todos os dígitos correspondentes. No entanto, ao mencionar que o outro ainda vai esperar mais 5 anos para se aposentar por idade, recebendo apenas o teto limite da previdência, a indicação do valor é representada de forma imprecisa, informando que ele irá receber 5 mil e poucos reais. Portanto, as imagens trazem indícios que favorecem a compreensão simbólica e ideológica da narrativa.

Imagem 4 – Todos pela reforma da previdência. Todos pela igualdade.



Fonte: Portal Paraná.

Fazendo um recorte do enunciado que aparece ao final do vídeo, temos o seguinte: “TODOS PELA REFORMA DA PREVIDÊNCIA. TODOS PELA IGUALDADE.” Na primeira parte, há um sintagma nominal constituído pela nominalização do verbo “reformular” transformado no substantivo “reforma”, que deixa de desempenhar a função de núcleo da oração, pois a carga semântica, agora, incide sobre o fato que foi nominalizado, provocando um efeito de silenciamento dos agentes. A posição focal não é do agente que irá realizar a reforma, uma vez que foi deslocada para os apoiadores da reforma. Ao que





se refere ao uso do pronome indefinido “todos”, o enunciador/narrador deixa entrever um convite à população para se engajar nessa proposta, de se incluir nesse “todos” e apoiar a realização da reforma.

Retomando o segundo sintagma nominal do enunciado, tem-se a questão da igualdade. Igualdade de quê? Podemos perguntar. Para a AD, todo discurso tem relação com o que já foi dito (o esquecimento 2, mencionado anteriormente). No entanto, para efeito de convencimento, o sujeito pode se colocar no lugar de seu interlocutor para regular sua argumentação e escolher seu discurso, de acordo com o efeito que deseja produzir. No vídeo, ao colocar em comparação dois sujeitos, diferenciando-os quanto ao vínculo empregatício e chamando o sujeito que é servidor público de privilegiado, o discurso aciona a memória do interlocutor, relacionando-o a outros discursos proferidos anteriormente. Numa combinação entre a linguagem verbal e não verbal, poderíamos inferir que se trata da igualdade dos valores recebidos após aposentadoria entre trabalhadores da iniciativa privada e do serviço público.

O enunciado aciona já-ditos, discursividades produzidas por outras vozes, em outros lugares, sentidos que foram se historicizando, marcados pela ideologia e pelas relações de poder (Orlandi, 2015). Em 1989, o governo neoliberal de Fernando Collor de Mello prometeu uma verdadeira caçada aos “Marajás”, palavra esta utilizada para se referir aos funcionários públicos, então tidos como privilegiados. Observamos que esse discurso de que os funcionários públicos são privilegiados ressurgiu no governo Temer e faz parte do jogo de contraste provocado pelos dois personagens, jogando com os sentidos da posição sujeito que cada um representa. O vídeo deixa entrever uma referência ao funcionalismo público como responsável pelo (suposto) déficit na previdência social, recebedor de salário milionário, que gozou





da estabilidade no emprego e nunca ficou desempregado; referenciado na imagem pelo João bem vestido e sorridente. A peça publicitária, portanto, evidencia que o modelo atual de previdência beneficia os servidores em detrimento aos trabalhadores da iniciativa privada.

Por outro lado, outros dizes são silenciados. Observamos que o profissional escolhido para representar os trabalhadores foi um advogado que atua como servidor público no poder judiciário, por que não escolher um professor? Se assim o fizessem, não conseguiriam obter o efeito de verdade produzido pela escolha realizada. Da maneira como a formulação foi realizada produz o apagamento na enorme disparidade entre os vencimentos mesmo entre os servidores públicos; no âmbito do legislativo e do judiciário, os salários são bem maiores que os do executivo. Existe, ainda, no enunciado, uma generalização, usou-se o caso de um servidor público específico do judiciário, possibilitando o entendimento de que todos os servidores públicos se aposentam cedo e ganham salários em torno de 35 mil reais. Segundo a Secretaria da Previdência (2017), as maiores aposentadorias estão no legislativo/MP (Congresso Nacional), judiciário e militares/MP. Dessa maneira, a projeção do dizer do enunciador visa como interlocutor, os trabalhadores que são da iniciativa privada, que ganham menos, poderão identificar-se com “todos” do enunciado e se colocar a favor da reforma. Ataca-se, também, a aposentadoria por tempo de contribuição, à medida que se coloca em evidência o servidor público com a mesma idade do outro João, tendo se aposentado 10 anos antes.

O discurso neoliberalista tem como característica reduzir o papel do estado, nas políticas sociais, promovendo a privatização de empresas e dos serviços estatais. Ou seja, o Estado evidencia ações à política econômica





em detrimento da política social. Segundo Foucault (2007), os discursos na sociedade são controlados, selecionados e organizados por instituições, as quais instauram e/ou reproduzem discursos como uma das formas de manter o controle social e instaurar a verdade. Além disso, são as relações de forças que dizem respeito ao sujeito enunciador ou codenunciado (governo) e o interlocutor, ou seja, as palavras produzem sentidos diferentes dependendo do lugar que o sujeito ocupa, de acordo com as relações hierarquizadas, que constituem a sociedade. O fato de ser uma campanha publicitária advinda do governo produz para o interlocutor um valor de verdade.

O anúncio silencia o fato de que em reformas previdenciárias anteriores, muita coisa foi modificada. Por exemplo, fica no plano do não dito que embora a média de vencimentos no executivo seja de 8.500 reais, quem entrou no serviço público depois de 5 de fevereiro de 2013, e recebe mais que o teto da previdência, que atualmente, é de 5.645 reais, somente receberá aposentadoria integral se aderir ao plano complementar de previdência (Funpresp), diferentemente, do valor de R\$ 35 000,00 informado no vídeo, realçado pelo uso de letras garrafais em “SALÁRIO INTEGRAL”. Além disso, houve aumento no valor da contribuição para previdência, além de que foi adicionado o fator idade ao tempo de serviço. O que seria privilégio? Desde a última reforma ocorrida na previdência no ano de 2013, os servidores federais homens precisam de 60 anos de idade e 35 anos de contribuição para se aposentar, enquanto as mulheres precisam de 55 anos de idade e 30 de contribuição e devem respeitar o teto limite do INSS. Seria este o privilégio?

As enunciações utilizadas para circunstanciar o acontecimento discursivo reforma da previdência, acionam pré-construídos e a memória de interlocutor, que de acordo com a interpelação ideologia e a FD a que está filiado, pode





ou não aderir aos argumentos postos. Nesse jogo de projeções imaginárias e antecipações, enunciador e co-enunciador (governo) se posicionam como os “salvadores da pátria”, dispostos a resolver todas as “injustiças” e as “desigualdades” no âmbito da aposentadoria. No entanto, em seu discurso, em vez de combater a desigualdade, realça as diferenças de renda entre os trabalhadores e reforça a discursivização de que os servidores públicos seriam os responsáveis pela crise na previdência.

A seguir, buscamos construir enunciados parafrásticos, visando jogar com os sentidos do enunciado: “Todos pela reforma da previdência. Todos pela igualdade”, possibilitando outras diferentes produções de sentidos. Para isso, fizemos algumas substituições possíveis do pronome “todos” por outros possíveis agentes, para mostrar várias possibilidades não-ditas no anúncio:

- a) “Militares pela reforma da previdência. Militares pela igualdade”;
- b) “Judiciário pela reforma da previdência. Judiciário pela igualdade”;
- c) “Parlamentares pela reforma da previdência. Parlamentares pela igualdade”;
- d) “Servidores públicos pela reforma da previdência. Servidores públicos pela igualdade”;
- e) “Trabalhadores da iniciativa privada pela reforma da previdência. Trabalhadores da iniciativa privada pela igualdade”;
- f) “Empresários pela reforma da previdência. Empresários pela igualdade”;
- g) “Professores pela reforma da previdência. Professores pela igualdade”.

Nesse movimento de sentidos provocado pelos enunciados parafrásticos, pode-se evidenciar outras interpretações possíveis, que mostram pontos convergentes e divergentes do enunciado original. Desse modo, observa-se que diferentes grupos poderão identificar-se como os agentes do enunciado





em questão. Numa relação parte pelo todo, em que cada grupo (mulheres, homens, funcionários públicos, funcionários da iniciativa privada etc,) estaria representado pelo pronome “todos” posto em questão. Pode-se observar o que não está dito ou não pode ser dito, por uma forma de censura, o não dizer significa. Cada uma das possibilidades elencadas resulta em conclusões diferentes, em consequência dos diferentes gestos interpretativos de sentidos, da relação dos sujeitos com a ideologia e com o simbólico.

Se realizamos esse mesmo movimento, agora na tentativa de completar o sentido em suspenso da segunda parte do sintagma nominal “todos pela igualdade”, logo, surge o questionamento: igualdade de quê? Listaremos algumas possibilidades a seguir:

- a) “Todos pela reforma da previdência. Todos pela igualdade de direitos”;
- b) “Todos pela reforma da previdência. Todos pela igualdade de salários”;
- c) “Todos pela reforma da previdência. Todos pela igualdade de condições de trabalho”;
- d) “Todos pela reforma da previdência. Todos pela igualdade de condições de aposentadoria”.

Se observamos bem, as formulações a) e b) dificilmente iriam ser realizadas pelo enunciador/co-enunciador, uma vez que poderiam suscitar no interlocutor a cobrança por ter o mesmo salário daquele que é discursivizado como como privilegiado, com altos salários, ou seja, o servidor público. O locutor poderia, ainda, exigir os mesmos direitos dos servidores públicos. Mas, esses sentidos encontram-se interditados à medida que há uma ocorrência discursiva que aponta os servidores públicos como responsáveis pela crise, motivadora da proposta de reforma. De forma que o que a reforma da previdência seria o caminho para alcançar a igualdade.





Nesse movimento parafrástico, jogamos com o enunciado no plano da dispersão, o que nos possibilitou compreender seu funcionamento discursivo e a construção de sentido, pois, embora todo dizer possua sempre algo que se mantém, situado no plano da memória ou já-dito, promovendo a estabilização dos sentidos, a linguagem não é transparente, está sujeita a falhas e rupturas.

#### **4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

No vídeo analisado, pudemos entrever uma tentativa de domesticar os sentidos, buscando sobrepor a linguagem verbal à não verbal, por meio dos mecanismos de antecipação e formação imaginária que foram regulando as formulações do sujeito publicitário, que por efeito da ideologia e do inconsciente, julga ter controle sobre o que diz. No entanto, não passa de ilusão a possibilidade de poder controlar os sentidos. Observamos que enunciatador e co-enunciatador (governo) mobilizam dizeres que vão acionar a memória discursiva, recuperando já-ditos produzem efeito positivo das mudanças, no imaginário coletivo. Nesse sentido, a reforma da previdência é evidenciada, por meio da discursivização governamental, como uma coisa boa e necessária para promoção da igualdade, tal discursivização visa instaurar ou (re)produzir discursos para atingir o controle social.

No entanto, no nosso gesto interpretativo, mostramos que ao tratar de uma materialidade heterogênea, todos os elementos que a compõe significam, não de forma complementar, mas imbricada, combinada entre si: a escolha do nome dos personagens, a profissão, o fundo preto, a vestimenta, o enquadramento da cena, a legenda, a voz em *off*, o que é posto em destaque e como é destacado.





Por fim, mobilizamos o movimento parafrástico, jogamos com o enunciado no plano da dispersão, o que nos possibilitou compreender seu funcionamento discursivo e a construção de sentido, pois, embora todo dizer possua sempre algo que se mantém, situado no plano da memória ou já-dito, promovendo a estabilização dos sentidos, a linguagem não é transparente, está sujeita a falhas e rupturas. Desse modo, elencamos alguns não ditos, mas que deixam-se entrever por meio dos deslizamentos de sentidos, por meio deles podemos vislumbrar as outras possibilidades de dizer que foram silenciadas ou interditas por não favorecer a argumentação antecipada no projeto de dizer do enunciador e do co-enunciador.

Para se naturalizar um discurso, é necessário repeti-lo inúmeras vezes, a ponto de se identificar uma formação discursiva. Por isso, o discurso político de que a reforma da previdência iria proporcionar a igualdade foi replicado nas redes sociais, em escolas, em igrejas e em demais aparelhos ideológicos ao ponto de se naturalizar; e, o sujeito ao se identificar com esse discurso, adota-o para si, por acabar se tornando parte de sua formação discursiva.

É importante ressaltar que apresentamos, neste trabalho, uma possibilidade interpretativa para a construção dos sentidos acerca do vídeo institucional sobre a reforma da previdência, o que não quer dizer que seja a única possível, visto a interpretação é resultante de um gesto de leitura, cujas possibilidades são inúmeras.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Tradução de Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Lisboa: Presença. Martins Fontes. Graal, 1980.





AUTHIER-REVUZ, J. **Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)**. Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderlei Geraldi. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, 1990.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012

HANSEN, F. A noção de pré-construído e seus desdobramentos no processo criativo do discurso publicitário. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 24, n. 48, p. 137-49, 2010.

LAGAZZI, S. O exercício parafrástico na imbricação material. In: ENANPOLL, 27, Rio de Janeiro, 2012. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: [S. n.], 2012. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/anpoll/resumos/SuzyLagazzi.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2012.

ORLANDI, E. P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2017.

\_\_\_\_\_. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

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

\_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não verbal. *Rua*, Campinas, v. 1, n. 1, 35-47. 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/rua.v1i1.8638914>. Acesso em: 20 jun. 2019.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas, SP: Unicamp, 2014. p. 59-158.





PROPAGANDA sobre a Reforma da Previdência. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1m18s). Publicado pelo canal Paraná Portal. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cl-7H-\\_oJTk](https://www.youtube.com/watch?v=cl-7H-_oJTk) Acesso em 10 de maio de 2019.

SOUZA, T. C. C. de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Rua*, v. 7, n. 1, p. 65-94, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/rua.v7i1.8640721>. Acesso em: 14 out. 2019.





# A PRINCESA PERNETA E O PROCESSO DE ATUALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DISCURSIVA<sup>1</sup>

## THE LAME PRINCESS AND THE DISCURSIVE MEMORY UPDATING PROCESS

Thaís RibeiroALENCAR<sup>2</sup>

Greciely Cristina da COSTA<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Trabalho desenvolvido no âmbito do Projeto de Pesquisa “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento”, este artigo se insere num conjunto de produções resultantes deste projeto que é financiado pela FAPESP – Processo: 18/26073-8.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural da Universidade Estadual de Campinas. Integrante do Projeto de Pesquisa Fapesp “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento”. E-mail: [thais.alencar2013@gmail.com](mailto:thais.alencar2013@gmail.com).

<sup>3</sup> Pesquisadora do Laboratório de Estudos Urbanos da Universidade Estadual de Campinas (LAEURB/UNICAMP). Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento” – FAPESP – Processo: 18/26073-8. E-mail: [greciely@unicamp.br](mailto:greciely@unicamp.br).





## RESUMO

Neste artigo, apresentamos uma análise de cenas da telenovela *Haja Coração*, cujo discurso “faz lembrar” o conto da Cinderela. Observamos que os sentidos e sujeitos produzidos pelo conto e pela telenovela, embora mantenham uma relação de similaridade, em *Haja Coração* acontece a atualização da memória discursiva, que faz vir à tona um outro discurso, cujos efeitos de sentido são analisados em relação ao processo discursivo de construção da personagem principal mais especificamente. Desse modo, nos debruçamos sobre um processo discursivo que coloca dois objetos simbólicos em relação, a saber: o conto de fadas e a telenovela. Dois discursos. Essa relação de significação se estabelece pela via da memória discursiva, pois um já-dito (do conto de fadas) retorna sobre o dito (da telenovela). No entanto, não sem provocar uma mexida na rede de filiações ao sentido.

## PALAVRAS-CHAVE

discurso; conto de fadas; telenovela; memória discursiva.

## ABSTRACT

In this article, we present an analysis of scenes of the soap opera *Haja Coração*, whose discourse “reminds” the Cinderella tale. We observe that the meanings and subjects produced by the short story and the soap opera, although maintaining a similarity relationship, in *Haja Coração* occurs an update of the discursive memory, which brings up another discourse, whose effects of meaning are analyzed in relation to the discursive process of building the main character more specifically. In this way, we focus on





a discursive process that places two symbolic objects in relation, namely: the fairy tale and the soap opera. Two discourses. This relation of meaning is established through the discursive memory, since an already-said (from the fairy tale) returns over the said (from the soap opera). However, not without causing a stir in the sense affiliation network.

### **KEY-WORDS**

discourse; fairy tale; soap opera; discursive memory.

### **INTRODUÇÃO**

A relação entre a linguagem e sua exterioridade pode ser concebida e trabalhada a partir de diferentes teorias e áreas conhecimento. Todavia, neste artigo, exploramos essa relação com base no dispositivo teórico da Análise de Discurso, para a qual a “linguagem é um tecido da memória, isto é, sua modalidade de existência essencial”, que se situa no interior de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos (COURTINE, 1994, p. 10).

Duas considerações teóricas, portanto, devem ser observadas. A primeira é a de que a linguagem e sua exterioridade não se separam no campo teórico dos estudos da Análise de Discurso, sendo a memória discursiva e as condições de produção discursivas corpo desta exterioridade.

E a segunda observação refere-se à compreensão de memória. O modo pelo qual compreendemos a memória discursiva é distinto de toda e qualquer memorização psicológica, no sentido psicologista do termo memória individual ou lembrança. Tal como Pêcheux (1999: p. 56),





concebemos a memória discursiva como “um espaço móvel de disjunção, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”.

É neste “espaço móvel” que um conto de fadas, tomado como objeto simbólico, pode inscrever sentidos e sujeitos e, a partir de então, por um processo sócio-histórico de determinação da significação, seu discurso tanto pode ser retomado, ressignificado, deslocado quanto pode deflagrar rupturas, conflitos e contra-discursos. Um processo que incide sobre o modo como pode se dar a atualização da memória discursiva, entre a (re) formulação, a circulação e a constituição dos discursos.

Neste artigo, apresentamos uma análise de cenas da telenovela *Haja Coração*, cujo discurso “faz lembrar” o conto da Cinderela, muito fortemente, no plano do visível da imagem, pela formulação da cena. Observamos, porém, que os sentidos e sujeitos produzidos, embora mantenham uma relação de similaridade com os produzidos pelo conto, fazem vir à tona um outro discurso, cujos efeitos de sentido são analisados em relação ao processo discursivo de construção, mais especificamente, da personagem principal.

Desse modo, nos debruçamos sobre um processo discursivo que coloca dois objetos simbólicos em relação, a saber: o conto de fadas e a telenovela. Dois discursos. Essa relação de significação somente se estabelece pela via da memória discursiva, pois um já-dito (do conto de fadas) retorna sobre o dito (da telenovela). No entanto, não sem provocar uma mexida na rede de filiações ao sentido, tal como tentamos explicitar a seguir.





## O CONTO DE FADAS E SUAS VERSÕES: MATÉRIA DE MEMÓRIA EM FUNCIONAMENTO

Os contos de fadas constituem um conjunto de narrativas, envolvendo um mundo mágico e fantasioso, transmitidas de geração a geração. Antes de fazerem parte do universo da literatura infantil do modo como os conhecemos hoje, eram outras as versões de suas estórias que nem sempre foram destinadas às crianças e não tinham o apelo moral que aparece nos contos de Perrault, por exemplo. Compartilhadas, coletivamente, suas primeiras versões eram sombrias e não visavam a alguma “lição moral”.

Oliveira (2010), referindo-se a Coelho (2003), afirma que a necessidade de contar histórias surgiu quando o homem sentiu que precisava entender o mundo de forma racional. Nas palavras da autora: “a necessidade de se contar histórias surgiu quando o homem sentiu a precisão de obter explicações racionais para o mundo. Sendo assim, ele começou a buscar no mito e nas narrativas fantásticas a explicação para algumas coisas” (p. 13).

Com base nisso, Oliveira (2010, p. 13) pressupõe que os contos de fada “nada mais eram do que o relato da vida de pessoas simples recheadas de conflitos, aventuras e muitas vezes não eram indicadas a serem contados para crianças”.

Para Patrini (2005), o conto de fadas, de tradição oral e caráter popular, atravessa o tempo e os espaços. A autora explica que

O conto é uma das mais antigas formas de expressão. E a voz constitui o mais antigo meio de transmissão. Graças à voz, o conto é difundido no mundo inteiro, preenche diferentes funções, dando conselho, estabelecendo normas e valores, atentando aos desejos sonhados e imaginados, levando as regiões mais longínquas a sabedoria dos homens experimentados. (PATRINI, 2005, p.118)





Vários autores afirmam que não é possível definir com exatidão a origem dessas narrativas, mas enfatizam que seu surgimento, certamente, antecede a sua forma escrita e desde então exercem um papel na vida em sociedade. Pode-se dizer que os contos de fada constituem nosso imaginário social.

Coelho (2012) escreve sobre o lugar do conto de fadas na nossa sociedade. A definição dada pela autora para tais estórias pode ser a primeira pista para entendermos como se dá a inscrição dessas narrativas na memória discursiva, ou ainda, como podemos tratar do funcionamento do interdiscurso pela via da narratividade. Fazendo a distinção entre narrativa e narratividade, Orlandi (2013) não aborda a primeira pela linha da tipologia clássica que trabalha com narração como sinônimo, mas propõe pensar sua narratividade, definindo-a como sendo “a maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando seu pertencimento a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas” (ORLANDI, 2013, p. 28).

Neste sentido, se para Coelho (2012) os contos de fadas são “livros eternos que os séculos não conseguem destruir e, que a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades” (COELHO, 2012, p.11), da perspectiva discursiva, é decisivo pensar nisso a partir de sua narratividade, isto é, de seu processo de significação que dá a ver, a cada “redescoberta”, a maneira pela qual a memória se diz.

Embora não seja possível situar cronologicamente a origem dos contos, tampouco este seria um de nossos objetivos, Coelho (2012) apresenta em seu livro um pouco do processo histórico de como esses contos foram reunidos até chegarem a ser considerados literatura. A primeira vez que algumas dessas narrativas foram reunidas em coletânea data do século XVII, na





França. Na obra “Histórias da Mãe Gansa”(PERRAULT, 1697), o poeta e advogado de prestígio da corte Charles Perrault reuniu oito contos que teriam sido recolhidos da “memória do povo” e entre estes está “Cinderela” ou “A gata borralheira”. Ou seja, ocorre um processo de sedimentação do conto pela escrita, que já resulta em uma outra versão, na medida em que há a transferência do oral para o escrito, isto é, de um modo de formular para outro também em relação à maneira de circular, mas não só isso, há também outras condições de produção em questão, a conjuntura sócio-política-histórica das versões não são as mesmas. Isto aponta para o fato de que não só a formulação e circulação do conto não são as mesmas, como os efeitos de sentido produzidos por ele não são os mesmos.

Em Perrault (1697), “Cinderela” é a estória de uma jovem, filha de um mercador rico, que fica órfã de mãe e, após perder o seu pai, testemunha a sua madrasta assumir a casa, transformando-a em criada. Cinderela tem de então suportar as maldades da mulher e de suas duas filhas até ser resgatada pelo príncipe para viver “feliz para sempre”. A construção dessa personagem é discursiva. Toda uma série de características atribuídas a ela já configuram e dirigem os sentidos. A personagem já resulta de um processo de significação que projeta a imagem de uma jovem vitimada pela perda dos pais e maldades da madrasta e filhas, que se encontra em uma situação de subjugada da qual não consegue sair sozinha. Não fosse a fada madrinha e o príncipe, ela jamais teria se livrado da subjugação da madrasta para se tornar a princesa do reino.

O conto da Cinderela já foi contado, repetido inúmeras vezes num intenso movimento de retomada e reformulação, pois, de acordo com Henry (1992, p. 173), a “repetição propriamente dita é o retorno do mesmo





sob uma diferença, não a simples repetição do idêntico”. Esse movimento afeta sua narratividade.

A forma de linguagem em suas diferentes versões também varia. Isso porque o conto tem retornado ao longo da história em musicais, peças de teatro, espetáculo de dança, cinema e, conforme Orlandi (1995, p. 40), “a significação é um movimento, um trabalho na história e as diferentes linguagens com suas matérias significantes são partes constitutivas dessa história”. Um trabalho simbólico de formulação, circulação e constituição de discursos.

Estabelecendo a formulação, enquanto corpo de sentidos, lugar de atualização da memória discursiva, Orlandi (2001) a relaciona com a noção de versão, que significa “direção, espaço significante, recorte do processo discursivo, gesto de interpretação, identificação e reconhecimento do sujeito e do sentido” (ORLANDI, 2001, p. 13). A autora explica que a formulação se configura como “uma cesura no continuum da discursividade”, dando lugar a uma versão dentre tantas possíveis. Ou seja, cada versão constitui uma direção para o sentido, marca um recorte do processo discursivo, instala um gesto de interpretação e coloca em jogo a identificação dos sujeitos.

Desse modo, Orlandi (2017) afirma que o conto não tem estabilidade bem como a lenda, o relato e o boato. “E isto pela particularidade destas formas discursivas textualizarem-se pela não coincidência com o dito, por serem formulações que circulam, ou melhor, cujo funcionamento discursivo mais relevante está em sua circulação” (ORLANDI, 2017, p. 32). A autora enfatiza, neste caso, a maneira pela qual o discurso é colocado em circulação e a especificidade de como formulação e circulação estabelecem entre si uma ligação que afeta a constituição dos sentidos na medida que a incidência da memória discursiva também faz parte de processo. De acordo com a autora,





há “um movimento, fluidez, entre a constituição de sentidos, sua formulação e sua circulação”, no qual o “conto, a lenda ou causo, portanto, se constituem para circularem em suas diferentes formulações. Matéria de memória em funcionamento em seus trajetos e deslocamentos” (ORLANDI, 2017, p. 32).

É, portanto, enquanto “matéria de memória em funcionamento” que buscamos analisar a narratividade de “Cinderela” em cenas da telenovela *Haja Coração* relativas ao núcleo de Shirlei e Felipe, ou, em outros termos, analisar que discursos são produzidos em uma versão deste conto levando-se em conta seus deslocamentos e ancoragens interdiscursivas.

### **DA REPETIÇÃO: ENTRE O MESMO E O DIFERENTE**

O interdiscurso faz parte da constituição dos discursos, tendo em vista que pode se definir como “corpo de traços que formam memória” (PÊCHEUX, 2011, p. 147). Pêcheux (1988, p. 162) explica que “a formação discursiva é o lugar de constituição do sentido”, é a sua matriz, enquanto o interdiscurso nomeia todo complexo com dominante das formações discursivas, determinando-as sob o funcionamento do efeito de pré-construído e do efeito de articulação e/ou sustentação.

Orlandi (2001) acentua que o interdiscurso, como eixo vertical, “é o conjunto dos dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer”. Ele é acionado, ainda que seja da ordem do irrepresentável, em cada formulação, eixo horizontal ou intradiscurso, naquilo “que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas” (ORLANDI, 1999, p. 30, 31).

É na dimensão vertical que a autora situa a constituição dos discursos e a memória discursiva, estruturada pelo esquecimento, como saber discursivo



que organiza a repetição. Nas palavras de Orlandi (1999, p. 31) este é “o que chamamos de memória discursiva, o que torna possível todo o dizer e que retoma, sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”.

Debatendo a noção de memória com outros autores, Pêcheux (1999) ainda trabalha a questão sobre como se daria a construção, se podemos assim chamar do implícito, o pré-construído. Referindo-se à hipótese de Achard e fazendo menção ao termo “regularização” proposto por este último, Pêcheux (1999) assevera que “haveria sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma ‘regularização’ se iniciaria e seria nessa própria regularização que residiriam os implícitos sob a forma de remissões, retomadas e de efeitos de paráfrase” (p. 52).

Para os objetivos dessa reflexão, que toma então o conto como matéria de memória em funcionamento, o trabalho com a memória discursiva, seja observando a narratividade, isto é, a maneira como ela se diz em diferentes discursos, seja pela análise da relação entre formulação e sua atualização, encontro do interdiscurso com o intradiscurso, é fundamental tanto o efeito de pré-construído quanto o de série, pois parecem estar ligados na produção de diferentes versões, entre o mesmo e o diferente, dos contos de fadas.

A repetição pode produzir diferentes efeitos. Ela tanto pode congelar como pode ser a possibilidade mesma do sentido vir a ser outro. Sendo assim, acrescentamos a esta reflexão mais dois conceitos, o de paráfrase e polissemia para explicitar a relação entre o mesmo sentido e o sentido diferente, pois “o que funciona no jogo entre o mesmo e o diferente é o imaginário na constituição dos sentidos, é a historicidade na formação





da memória” (ORLANDI, 1999, p. 15). Dito de outra forma, através do movimento entre o mesmo e o diferente, outros sujeitos e sentidos vão povoando a memória discursiva.

Para este trabalho, escolhemos analisar o conto de fadas “Cinderela”, em sua versão no filme de mesmo nome, produzido pela Disney em 2015 e hoje disponível na plataforma de *streaming* Amazon Prime, contrapondo-o ao discurso produzido em *Haja Coração*.

Observamos como o discurso desse conto se atualiza na estória do casal Shirlei e Felipe, personagens da telenovela *Haja Coração*, exibida pela Rede Globo, no ano de 2016.

Que traços discursivos colocam em funcionamento uma região da memória discursiva, a ponto de ser possível dizer que o que há é uma atualização do discurso do conto na telenovela? Quais são os efeitos de sentido produzidos pelo deslocamento de colocar no lugar da Cinderela do conto uma personagem com deficiência? Como funcionam e paráfrase e polissemia na repetição do conto de fadas? Esses são os principais questionamentos que pretendemos problematizar a partir de agora.

## **CINDERELA OUTRA VEZ**

As versões do conto “Cinderela” produzidas pela Disney são as mais conhecidas no Brasil e foram baseadas na versão de Perrault. Em 1950, foi lançado o desenho animado e, em 2015, uma das versões em formato longa-metragem. Escolhemos o filme lançado em 2015 para a análise, por conseguir através dele olhar para o funcionamento discursivo das imagens, tomando-as como especificidade tanto da formulação quanto da circulação do conto e da telenovela.

Embora filme e telenovela sejam objetos simbólicos de natureza material similar, há diferenças nas suas condições de produção, dado inclusive o alcance e manutenção da memória operado pela televisão como meio de circulação quase exclusivo das telenovelas, conforme destaca Orlandi (2001). Mas não trataremos dessa questão neste artigo.

Em relação ao filme produzido pela Disney, ele apresenta uma linha narrativa bem similar à do desenho animado, remetendo-o ao já-dito do conto presentificado em livros e lembranças de infância. Trata-se, pode se dizer, de duas versões do mesmo, cujo efeito produzido é o de “trazer de volta” o mesmo discurso do conto. São paráfrases, como se pode observar por meio dos recortes abaixo:



Imagem 1 – Recorte 1: fotograma do filme *Cinderela*  
Fonte: Disney Studios.



Imagem 2 – Recorte 2: fotograma do desenho animado *Cinderela*  
Fonte: Disney Studios.



Imagem 3 – Recorte 3: fotograma do filme *Cinderela*



Imagem 4 – Recorte 4: fotograma do desenho animado *Cinderela*

Os recortes acima apresentados visibilizam um modo de estabelecimento do funcionamento parafrástico entre o conto em sua versão fílmica e o conto em sua versão animada. O enquadramento, a posição dos objetos e corpos, além da presença dos elementos como o sapatinho de cristal, a escada e o momento que o príncipe calça o sapatinho em Cinderela, explicitam “o retorno aos mesmos espaços do dizer”(ORLANDI, 1999, p.36) pela maneira como a cena foi formulada. Espécie de efeito de série, no qual algo que se repete e a “repetição é antes de tudo um efeito material que funda comutações e variações, e assegura [...] o espaço de estabilidade de uma vulgata parafrástica produzida por recorrência, quer dizer, por repetição literal dessa identidade material”(PÊCHEUX, 1999, p.53).

Em uma outra instância da repetição, Bettelheim (2002) aponta que há alguns elementos que se repetem nos contos de fadas e passaram a ter o papel de “ensinar” principalmente os pequenos leitores, por exemplo, no caso de bem e mal, questões bem marcadas, deixando “claro” o que é ser bom e o que ser mal e as consequências que cada um colhe de acordo com suas atitudes. De maneira que os maus são sempre punidos e os mocinhos vivem “felizes para sempre”. Ainda segundo o autor, no conto de fadas, o foco se dá no fato de que o mal sempre perde. Em termos discursivos, podemos dizer que, neste caso, a repetição se dá pelo funcionamento do pré-construído



operado pela reiteração de dicotomias que opõem os sentidos de bem aos de mal, assim, agindo no ordenamento social.

Essa reiteração de dicotomias recai sobre a construção discursiva dos personagens, pois há uma especificidade no tocante à produção de imagens de mulher nos contos. Como analisa Abramowicz (1998), a partir do século XVII, Perrault constrói com seus contos imagens de mulheres,

Tais imagens variam entre mulheres más e boas. Quando más, as habitam a inveja, o ressentimento, a feiura, a velhice, a perversão, e, obviamente, a maldade, e são aquelas retratadas nas bruxas e nas madrastas, já que as imagens de mães também são construídas como contraste. Tais mulheres são castigadas no final, morrem, mas não só isso. Ou morrem exemplarmente ou ocorre uma inversão nos papéis, em que elas, de alguma maneira, acabam sendo submetidas às mesmas maldades que cometeram. (ABRAMOWICZ, 1998, n. p).

Assim, os discursos a respeito do que é ser bom ou mal são bem delineados no conto “Cinderela”. Na versão da Disney, por exemplo, no momento em que se dá a despedida de Cinderela e sua mãe, a mãe diz à filha: “Tenha coragem e seja gentil”. Esse dizer vai ser sempre lembrado por Cinderela ao longo do conto, fazendo ecoar princípios que ela deve seguir e que a constitui como personagem. Assim, ele se presentifica como um dizer que atravessa e constitui a discursividade em torno dessa personagem.

A partir disso é possível apontar traços de sentidos na narrativa constituída em Cinderela. A personagem vai encarnar, ao longo de todo o conto, a posição discursiva do bem a partir de coragem e gentileza, tendo em vista, principalmente as reações da personagem diante das maldades de suas irmãs e madrasta. Nas cenas finais, depois de já ter sido reconhecida a dona do sapatinho de cristal e aceitado o pedido de casamento do príncipe,





a moça, antes de deixar a casa da madrasta, se dirige às vilãs e diz: “Eu perdoo vocês”. Assim, o ato de perdoar sedimenta essa posição discursiva.

Em *Haja Coração*, esse discurso é retomado, quando Shirlei, a filha mais nova da feirante Francesca e irmã de Tancinha e Carmela, após sofrer com as armações das vilãs do enredo, grupo do qual sua irmã Carmela fazia parte, decide não denunciar a irmã à polícia, evitando assim a prisão dela, mesmo após a participação ativa de Carmela em um plano para incriminar Shirlei injustamente.

Quando questionada sobre o porquê de tal atitude, a personagem responde à irmã: “Amor, Carmela. Por amor. Eu te amo!” Em cena, num processo parafrástico, o discurso inscrito em “Eu perdoo” desliza para “Eu te amo!”, produzindo uma atualização do sentido de bem. Seria do bem aquele que é capaz de perdoar quem lhe fez mal, como acontece com a Cinderela, mas a memória se atualiza em *Haja Coração* através do sentimento do amor evocado.

É possível observar o funcionamento da atualização da memória pela maneira como o enunciado foi formulado e incide o interdiscurso. Sobre isso, Orlandi (2001, p. 9) afirma que é “na formulação que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”. A formulação é o lugar onde o já-dito ou o já-visto do conto vai ser evocado e, ao mesmo tempo, atualizado.

Se formos considerar essa estrutura discursivamente, seria possível observar o funcionamento de alguns discursos que se materializam quando essas questões são abordadas, mas esse não é um de nossos objetivos principais. Vamos nos deter em olhar para a construção de personagens que encarnam esse par dicotômico pelo modo como são discursivamente construídas. Estamos, com isso, pressupondo a construção dos personagens como uma das vias pelas quais o sentido pode se produzir.





No caso do conto proposto aqui para análise, temos a construção discursiva do personagem príncipe. Ele é um homem bonito, rico, corajoso e bondoso. Ou seja, a imagem do príncipe é construída em torno desses traços (de sentidos). Aquele que vai em busca da sua amada, utilizando a única pista que guardou dela: o sapatinho de cristal, abandonado na noite do baile real. Quando ele finalmente a encontra, leva-a para viver uma vida longe das maldades da madrasta má, a liberta da exploração e maus-tratos. Assim, ela deixa de ser a criada de sua madrasta para ser a princesa do reino.

### **A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE CINDERELA EM HAJA CORAÇÃO**

A construção discursiva de Shirlei, enquanto personagem, “faz lembrar” Cinderela. Ela é uma jovem pobre, filha da feirante que cresceu apenas com a mãe e as irmãs, após serem abandonadas pelo pai, é enganada pela irmã e vai trabalhar como doméstica. A construção da personagem também evoca a imagem de vitimada.

A personagem Shirlei “faz lembrar” a Cinderela do conto, porém a imagem vitimada é ressignificada, pois a Cinderela retorna na pele de uma mulher com deficiência, com baixa autoestima, tentando aprender a lidar com o preconceito social de modo geral e também com o preconceito das pessoas que convivem com ela. A maneira como essa personagem foi construída discursivamente atualiza a memória discursiva no tocante à imagem da mulher que encara com coragem e gentileza todas as adversidades e humilhações, antes de ser resgatada por um príncipe para ser a princesa do reino, mas também mexe com a rede de sentidos atribuídos à mulher com deficiência na relação com o preconceito. A narratividade, neste caso, recai sobre um processo identitário outro, acionando espaços de interpretação determinados.





No recorte da cena que vamos considerar em seguida, não há baile para ser lembrado, antes uma noite para ser esquecida, porque em vez de um baile memorável, Shirlei estava em uma festa, na qual flagra o homem por quem estava apaixonada com outra mulher. Não há vestido luxuoso, não há fada nem magia. Apenas uma jovem com uma deficiência na perna, desiludida, tentando recuperar o seu valioso calçado, antes de tomar o último ônibus que a levaria para casa.

Como qualquer outra forma de linguagem, a imagem também não é transparente, tem seus modos de funcionar e de se articular com a memória discursiva no processo de produção dos sentidos (COSTA, 2018). Em virtude da matéria significante da telenovela e do filme, é possível analisar o funcionamento da memória discursiva também no plano da imagem, tal como o fizemos acima. Consideremos o recorte da cena abaixo, momento em que Shirlei abandona a sua bota ortopédica, confrontando-o com o recorte do filme *Cinderela* já referido.



Imagem 5 – Recorte 5: fotograma da telenovela *Haja Coração*

Fonte: Rede Globo.



Imagem 6 – Recorte 6: fotograma do filme *Cinderela*

Fonte: Disney Studios.





Na cena, a urgência de Shirlei em deixar a festa também evoca o já-visto do conto. Na pressa, ela abandona o sapato, só que não se trata de um sapatinho de cristal, mas de uma bota ortopédica.

No Recorte 5, temos o momento em que Shirlei, ao perceber que seu calçado ficou preso no bueiro, decide tirá-lo do pé. É noite e o volume de água no asfalto dá a perceber a chuva intensa. A câmera foca nas pernas e nos pés da personagem sentada no meio fio, enquanto remove a bota do pé esquerdo, que ficou preso no bueiro. Pela maneira como a câmera captura a imagem, é possível observar parte do vestido molhado, bem como um pedaço de sua jaqueta jeans.

No Recorte 6, também é possível ver um pedaço do vestido da princesa. O que se dá a ver nas duas imagens, explicita a tensão característica ao funcionamento discursivo, tal como formula Orlandi (2004), entre o mesmo e o diferente. A imagem de Shirlei com seu vestido simples sob a jaqueta jeans tentando recuperar sua bota ortopédica “traz de volta” a imagem da princesa do conto, pela maneira que a formulação da imagem aciona a memória discursiva, repetindo-a.

A atualização da memória se dá especificamente pela relação com a imagem com a exterioridade. O sapatinho de cristal é ressignificado na novela da Globo pela bota ortopédica e a Cinderela na imagem de uma mulher com deficiência. Esse processo discursivo atualiza o discurso sobre a mulher com deficiência produzindo efeitos de sentido. É interessante perceber, porém o que se dá a ver na ressignificação do sapatinho de cristal. A bota não é de cristal, porém, o preço de um calçado desses no mercado ortopédico é tão alto a ponto de atualizar o sapatinho de cristal em relação ao quão valiosa é a bota ortopédica.





Essa relação com o valor não só monetário, mas, também, afetivo do calçado vai se repetir pelo menos duas vezes. Uma através do enunciado de Carmela, no dia seguinte ao ocorrido e outra pelo dizer de Felipe, personagem, cuja construção discursiva remete a de príncipe, conforme veremos logo à frente. Alguns membros da família de Shirlei estão reunidos na sala pela manhã. A personagem está sentada no sofá e cabisbaixa. O seu sofrimento não passa despercebido por sua mãe, que questiona o porquê da tristeza da personagem. Ao que Carmela responde: “Ela está triste assim porque perdeu um pé daquele sapato caríssimo que você deu pra ela”. O enunciado da personagem e a maneira como ela diz materializa o discurso do valor do calçado de outra forma, principalmente pelo vestígio deixado no adjetivo no superlativo “caríssimo”.

Além disso, há o fato de que a bota ortopédica estabelece uma relação de sentido fundamental para a composição da personagem. Ela precisa da bota para andar melhor e com mais conforto. Assim, a ideia de perda do objeto também ‘faz lembrar’o conto.

Na noite anterior, enquanto Shirlei tentava salvar o seu sapato, Felipe estava dentro do carro com sua noiva, Jéssica. Após quase atropelar Shirlei, o publicitário tem um diálogo com sua, até então, futura esposa, antes de decidir guardar a bota abandonada no bueiro. A maneira como se textualiza a conversa dos dois vai evocar a imagem de príncipe e madrasta má, respectivamente, pelo funcionamento do interdiscurso. No caso de Jéssica, projeta-se sobre ela o papel de vilã, seguindo uma estrutura típica dos contos de fada de acordo com Coelho (2012), que é o da mulher ciumenta, possessiva, amarga que não aceita ser trocada.





Na cena em análise, Jéssica fica indignada com o comportamento de Shirlei, que enquanto tenta tirar a sua bota do bueiro, quase é atropelada por Felipe. Neste momento da novela, a personagem esbraveja: “O que essa tonta está fazendo no meio da rua? Sai daí oh lesada!” Ao que Felipe responde: “Ela deve estar precisando de ajuda”. E é imediatamente repreendido pela noiva: “Felipe, você não me inventa de sair desse carro. Isso pode ser uma armadilha, um assalto, sei lá!”

Lesada é um dos muitos adjetivos que Jéssica vai dar a Shirlei ao longo da trama. Este, ao mesmo tempo que significa Shirlei, também marca a posição discursiva cujo dizer de Jéssica ocupa. Porém, aqui antes mesmo de atualizar a memória da madrasta má de forma mais explícita, podemos dizer que na construção da personagem atualiza-se a imagem da bruxa. Se nos contos de fada, a bruxa era uma mulher má, disposta a qualquer coisa para prejudicar seu alvo e dotada de poderes sobrenaturais, o discurso da novela atualiza essa memória ao trazer uma mulher mesquinha, preconceituosa e orgulhosa, além de ser uma mulher que não suporta ser contrariada e está disposta a tudo para prejudicar a rival. A continuação desse diálogo deixa rastros disso.

De dentro do carro, o rapaz observava a moça seguir o seu caminho, enunciando: “Eu vou lá ver o que está acontecendo. Ela parece estar mancando”. Felipe desce e vai em direção ao bueiro. Enquanto isso, Shirlei consegue entrar no ônibus. O rapaz consegue retirar o calçado do buraco e ainda tenta devolver à dona, porém em vão. Felipe entra no carro e passa a ouvir as recriminações de sua noiva: “Você pirou, Felipe?! Sair feito louco assim atrás de uma desconhecida?” Ao que Felipe retruca: “Jéssica, a menina tinha um problema na perna. Olha aqui o sapato dela, é ortopédico!” E Jéssica pergunta: “E daí?” Felipe responde: “e daí que não custa nada tentar devolver, né?”.





Ele ainda cogita voltar na casa de show para deixar o calçado, mas sua noiva impede e diz: “Me dá isso daqui. Eu vou jogar essa droga no meio da rua”. Felipe a impede, dizendo: “Não vai jogar nada, Jéssica! Sapato ortopédico é caro, Jéssica. Você não viu a menina entrando no ônibus? Deve ser humilde”. Ele insiste em ficar com o sapato para tentar devolver. E ouve de sua noiva: “você ainda vai se ferrar com esse coração mole! Fica querendo ajudar todo mundo!”

Nesta cena, pelo mecanismo imaginário de antecipação (PÊCHEUX, 2018 [1969]), observamos a construção da imagem de príncipe da novela. Ele é um jovem bonito, um publicitário bem-sucedido financeiramente, um homem bom e preocupado com a necessidade dos outros. A atualização da memória discursiva que remete à imagem do príncipe passa a se desenhar. Se antes, o príncipe era forte, bonito, corajoso, rico, esses atributos não deixaram de ser importantes, mas, a personagem de Felipe é livre de preconceitos, atento as necessidades dos menos afortunados, como é o caso da Shirlei.

O dizer de Jéssica a respeito de Felipe, “esse cara de coração mole que fica querendo ajudar todo mundo”, tanto aponta na direção da bondade como um dos atributos de Felipe quanto para a indiferença como traço (de sentido) da personagem Jéssica. Poderíamos dizer, ainda que rapidamente, que o discurso da telenovela reproduz assim a dicotomia bem e mal.

Além do mais, Felipe decide guardar o sapato da moça para tentar devolver depois. Tal qual o príncipe do conto, que decide manter o sapatinho de cristal, única pista capaz de levá-lo à sua amada, de quem ele não sabia nem o nome.

Motivada pelo prejuízo causado à mãe, Shirlei decide sair em busca de faxinas para contribuir com o aumento da renda da família. Por





indicação de uma amiga, ela vai fazer uma entrevista de emprego para trabalhar na casa de Felipe.

No momento da entrevista de emprego com Shirleifeita pela irmã de Felipe, as duas estão sentadas no sofá da sala e um dizer de Shirlei explicita um dos dizeres sobre deficiência presentes na novela. Na conversa, a mocinha faz a seguinte observação: “Já sei o que a senhora deve estar pensando. Eu tenho um problema na perna, por isso eu ando desse jeito, mas isso não me atrapalha em nada de trabalhar não, eu garanto”. “Problema” se inscreve neste dizer no lugar, por exemplo, de deficiência, estabelecendo uma relação de sentidos. Além disso, é possível observar mais uma vez o funcionamento do mecanismo imaginário de antecipação, pois, projetando-se no lugar de sua empregadora, Shirlei se preocupa em afirmar que a sua deficiência não a impede de trabalhar, sentido presente no imaginário a respeito das pessoas com deficiência. Shirlei acaba sendo contratada e vai trabalhar sob os comandos de Jéssica.

A vilã decide fazer de tudo para que a nova empregada peça demissão e é em uma dessas investidas que seu dizer e o modo como seu personagem é construído “fazem lembrar” a madrasta má. Jéssica inveja Shirlei. Ela não aceita que, mesmo com a deficiência física, a moça seja tão bondosa e bonita, a ponto de despertar o interesse de Felipe. A madrasta de Cinderela a humilha a fim de diminuí-la, assim como Jéssica faz com Shirlei. Além de preconceituosa, Jéssica não respeita o ser humano e faz com Shirlei algo que ressoa no discurso da telenovela a relação entre madrasta e afilhada, agora ressignificada na relação patroa e empregada.

Abramowicz (1998, n. p) analisa que a “pobreza é sempre uma referência negativa, que faz parte de um certo clima triste, amargurado, de uma





temporalidade sem tempo, em que o trabalho é sempre o mesmo, opressivo e repetitivo”. Para a autora, o conto da Cinderela

descreve esses trabalhos, nos quais os de casa são exemplos que Perrault qualifica como os mais grosseiros - em geral, os que hoje em dia são realizados pelas empregadas domésticas. Ali o trabalho doméstico é retratado como negatividade, opressão, submetimento, e ficar rica é uma das recompensas oferecidas. Quando há pobreza, há um trabalho incessante e doméstico que é sempre abandonado pela mulher quando lhe é concedido um final feliz. Como mágica, desaparecem o trabalho doméstico e quem os realiza.(ABRAMOWICZ, 1998, n. p)

Sobre isso, em uma das cenas, enquanto a vilã está sozinha no quarto e, após ser deixada por seu então noivo por um momento, ela enuncia: “Eu preciso me livrar da doméstica pernetá”. Entendendo o ato de nomear no interior da política da palavra, conforme propõe Orlandi (1989), é preciso considerar que ele significa, dirigindo os sentidos como ressalta Costa (2014), como mecanismo ideológico no processo de significação.

Pelo já-dito evocado por essa forma de nomear, é possível ver funcionando o discurso preconceituoso, excludente, classista em relação à deficiência e ao trabalho doméstico. No dizer, uma parte do corpo e uma atividade profissionais são evocadas para significar Shirlei. Não se trata de um traço físico qualquer, mas de uma deficiência já tão significada sócio-historicamente na relação com imperfeição e anormalidade. Não se trata de qualquer profissão, mas de uma profissão depreciada sócio-historicamente na relação com outras de prestígio. Enunciar “doméstica pernetá” dá a ver o funcionamento do ideológico instaurado nas relações sociais.

Uma das coisas que Jéssica faz para que Shirlei vá embora é passar tarefas abusivas para a moça realizar. Ela a humilha tal como a madrastra





humilha Cinderela, o que ativa a memória em relação ao conto pelo interdiscurso da exploração e da humilhação, como é possível observar nos recortes abaixo.



Imagem 7 – Recorte 7: fotograma da telenovela *Haja Coração*  
Fonte: Rede Globo.



Imagem 8 – Recorte 8:  
fotograma do filme Cinderela  
Fonte: Disney Studios.

No Recorte 7, vemos Shirlei com uniforme de funcionária da casa, de joelho limpando o chão com as mãos a mando de sua patroa. Embora a cena estabeleça uma relação parafrástica com a situação da jovem Cinderela, que na imagem da esquerda aparece com roupa simples e avental, é decisivo para pensar o processo de resignificação pelo movimento de deslocamento em relação à forma como a mulher com deficiência é significada, pois Shirlei é mostrada como uma mulher forte, capaz de trabalhar, indo contra um certo discurso sobre pessoas com deficiência que as significam muitas vezes como incapazes de executar qualquer tarefa.





## FELIZES PARA SEMPRE?

Depois de muito trabalhar, Shirlei acaba desmaiando e conta com a boa vontade de Felipe em ajudá-la. A estória de amor dos dois, semelhante ao modo como vai se dar no conto, só vai ter início após o momento em que Felipe, por sua bondade, decide devolver o sapato ortopédico, o que em termos de narratividade aciona a memória do príncipe de Cinderela, atualizando-a. Novamente, o sapatinho de cristal aparece como um elemento central, pois ele marca a presença do já-dito que é atualizado no sapato ortopédico bem como significa a transformação de uma situação operada pelo encontro de amor, ou pela relação amorosa, como se pode observarmos recortes.



Imagem 9 – Recorte  
9: fotograma da  
telenovela Haja Coração  
Fonte: Rede Globo.



Imagem 10 – Recorte 10:  
fotograma do filme Cinderela  
Fonte: Disney Studios.

A construção discursiva da personagem Shirlei “faz lembrar” Cinderela, pois ambas encarnam as “qualidades consagradas por Perrault às mulheres exemplares” tais como “bondade, submissão e obediência, paciência, aceitação





de uma situação dada, compaixão, generosidade, graça. Esses atributos femininos estão ‘à disposição’ de um homem que os reconheça e se case com aquela que os porte” (ABRAMOWICZ, 1998, n.p). Além disso, são personagens que projetam a imagem de mulheres que sofrem com a maldade humana.

Por outro lado, a personagem Shirlei é significada como uma mulher forte e determinada. Esse traço a diferencia em certa medida. No entanto, ao mesmo tempo, não consegue romper com os limites de sua baixa autoestima, sofre com o preconceito.

Assim como Cinderela, Shirlei se encontra com seu príncipe. Acerca disso, Abramowicz (1998, n.p) salienta que “durante anos e anos ouvimos os contos de fadas em que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, é contemplada finalmente com um príncipe, que lhe é uma graça consentida, e um casamento, para que apenas dali em diante possa ser feliz”. Nessa direção, a personagem do príncipe constitui um lugar de significação neste discurso.

Em *Haja Coração*, Felipe, neste lugar de significação, não salva Shirlei do jugo da madrasta, mas tem papel decisivo no fortalecimento de sua autoestima. É Felipe, por exemplo, que dá condições a Shirlei de pensar a possibilidade de uma cirurgia de correção da perna, que ela opta por não realizar. Ao se casar com ele, ela deixa de ser a empregada da casa para ser a dona da casa. É Felipe que a protege do preconceito, defendendo-a e não a significando pela sua deficiência. É pelos olhos de Felipe, para quem ela é mulher amada, que ela passa a se ver não mais somente pelas lentes do preconceito.

Como se pode perceber, a maneira como foi construída a narrativa em torno desse casal atualiza a memória discursiva do conto de fadas. Marca o ponto de encontro da memória com a atualidade (PÊCHEUX, 2002). Pela via da formulação, há um duplo movimento em relação à memória discursiva.





Ao mesmo tempo em que ela é evocada por traços interdiscursivos marcados na construção dos personagens, ela vem à tona nos principais elementos que significam o conto e no modo como eles são enquadrados nas cenas.

Em relação aos deslocamentos, ao mesmo tempo em que nesse discurso atributos que não fazem parte do imaginário dominante sobre pessoas com deficiência são trazidos para compor a imagem de mulher com deficiência, como inteligente, forte, capaz de trabalhar e que tem alguma voz para se opor a ideias com as quais não concorda, o processo de constituição da personagem Shirlei, retoma sentidos já sedimentados na memória sobre esse grupo pela maneira como é ela significada pelo dizer, principalmente, encarnado na personagem Jéssica.

Um ponto que fica em aberto em nossa análise remete à metáfora do príncipe, pois ela aparece nos dois discursos como possibilidade de transformação de uma situação. Fica como pergunta se a metáfora seria a de amor entre duas pessoas como saída ou a de prevalência de uma relação social hierárquica entre o homem e a mulher, já que ambas as personagens parecem depender dele para terem seu final feliz.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, A. Contos de Perrault, imagens de mulheres. **Cadernos CEDES**, v. 19, n. 45, n.p, 1998.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.





COSTA, G. C. Discursividades de inclusão e a manutenção da exclusão. In: FERREIRA, E. L.; ORLANDI, E. P. (Org.). **Discursos sobre inclusão**. Niterói: Intertexto, 2014.

\_\_\_\_\_. A imagem e suas discursividades. In: LOPES, M.; BATISTA JUNIOR, J. R. L.; MOURA, J. B. (Org.). **Linguagem, discurso e produção de sentidos**. São Paulo: Pá de Palavra, 2018.

COURTINE, J.-J. Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. **Langage**, n.114, p. 5, jun. 1994.

HENRY, P. **A ferramenta imperfeita**. Campinas: Unicamp, 1992.

ORLANDI, E. P. Silêncio e implícito (produzindo a monofonia). In: GUIMARÃES, E. (Org.). **História e sentido na linguagem**. Campinas, SP: Pontes, 1989.

\_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Rua**, v. 1, n. 1, 1995, p. 35-47.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto**. Campinas: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. A palavra dança e o mundo roda: Polícia!! In: GUIMARÃES, E. (Org.), **Cidade, linguagem e tecnologia: 20 anos de história**. Campinas, SP: LABEUB, 2013.

\_\_\_\_\_. Era uma vez corpos e lendas: versões, transformações, memória. In: **Eu, tu, ele: discurso e real da história**. Campinas, SP: Pontes, 2017.

OLIVEIRA, P. S. T. de. A construção dos contos de fadas no processo de aprendizagem das crianças. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso –



UNEB, Salvador, 2010. Disponível em: <http://www.uneb.br/salvador/dedc/files/2011/05/Monografia-PATRICIA->

SUELI-TELES-DE-OLIVEIRA.pdf. Acesso em: 7 abr. 2019.

PATRINI, M. L. **A renovação do conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Unicamp, 1988.

\_\_\_\_\_. O papel da memória. In: ACHARD, P. *et al.* **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

\_\_\_\_\_. Leitura e Memória: projeto de pesquisa. In: ORLANDI, E. (Org.), **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux - textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Análise Automática do Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 2019 [1969].

PERRAULT, Charles. **Contos da mãe gansa ou histórias do tempo antigo**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: SESI-SP, 2018 [1697].

## FILMOGRAFIA

**CINDERELA**. Direção de Kenneth Branagh. Produção de Walt Disney Studios Motion Picture USA. Roteiro de Aline Brosh McKenna e Chris Weitz. Interpretação de Lily James, Cate Blanchett, Richard Madden, Stellan Skarsgård, Holliday Grainger, Sophie McShera, Derek Jacobi,



Helena Bonham Carter. [Legendado]: Disney, 2015. Disponível na plataforma de streaming Amazon Prime Video. (1h45min), trilingue: inglês, espanhol e português.

**HAJA CORAÇÃO.** Novela de Daniel Ortiz. Direção: Teresa Lampreia  
Elenco: Mariana Ximenes, Malvino Salvador, Sabrina Petraglia, Marcos Pitombo e outros. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2009. 138 episódios. Telenovela.





*A DONA DO PEDAÇO* OU A DONA DO MELODRAMA? O  
VALE DE LÁGRIMAS DO FOLHETIM REPAGINADO

*A DONA DO PEDAÇO* OR THE PIECE OF THE  
MELODRAMA? THE VALLEY OF TEARS OF  
REPAGINATED BROCHURE

Rondinele Aparecido RIBEIRO<sup>1</sup>

Gabriela Kvacek BETELLA<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS).  
E-mail: rondinele-ribeiro@bol.com.br.

<sup>2</sup> Professora Assistente do Departamento de Letras Modernas, da área de língua e literatura italiana da FCL-UNESP/Assis. E-mail: gabrielakvacek@uol.com.br.





## RESUMO

Enquadrado num jogo estético e de juízo moral com a finalidade de intensificar virtudes, o melodrama se estrutura com fortes traços de plasticidade, que permitem privilegiar emoções e sensações com alternância de registros, do poético ao patético. Incorporado pelo meio audiovisual, sua essência centra-se em torno de um conflito de ordem maniqueísta, que se estabelece entre o bem e o mal. O artigo tece considerações acerca da constituição da narrativa teleficcional no país e avança também na tese de que a telenovela se notabiliza por ser uma narrativa tipicamente contemporânea por apresentar a peculiaridade de conjugar elementos estéticos variados, dentre eles, o melodrama. Para tanto, nossa análise versará sobre a telenovela *A Dona do Pedaço*, de Walcyr Carrasco, exibida recentemente pela Rede Globo.

## PALAVRAS-CHAVE:

Telenovela; *A Dona do Pedaço*; melodrama.

## ABSTRACT

Framed in an aesthetic and moral judgment game in order to intensify virtues, the melodrama is structured with strong traces of plasticity, which allow privileging emotions and sensations with alternation of records, from the poetic to the pathetic. Incorporated by the audiovisual, its essence is centered around a Manichaeian conflict, which is established between good and evil. The article makes considerations about the constitution of fictional tele narrative in our country and also advances the thesis that the telenovela





is notable for being a typically contemporary narrative for presenting the peculiarity of combining varied aesthetic elements, among them, the melodrama. To this end, our analysis will focus on the soap opera *A Dona do Pedaco*, by Walcyr Carrasco, recently shown by Rede Globo, showing how to explain the melodrama is not efficient from a representative point of view and from aesthetic renewal, although it is a public success.

### KEY-WORDS

Soap opera; *A Dona do Pedaco*; melodrama

### INTRODUÇÃO

A presença da telenovela no Brasil revela a trajetória de um gênero que se aclimatou de forma singular no ideário popular nacional. Presente no país desde 1951, quando foi exibida a primeira experiência com o formato no território brasileiro intitulada *Sua Vida me Pertence*, decorreram-se seis décadas de exibição incessante desse verdadeiro “folhetim repaginado”. Inicialmente destinada para o público feminino, a telenovela não era o gênero de maior sucesso e prestígio na grade da programação televisiva brasileira, tampouco contava com uma recepção amistosa do meio acadêmico, que a rotulava de alienante, evasiva e de subproduto cultural, discurso empregado pela notória filiação do gênero à indústria cultural e à massificação de valores.

Na contemporaneidade, o gênero apresenta a singularidade de manter um forte vínculo com temáticas relacionadas ao cotidiano vivido, fato responsável por creditar à telenovela uma certa legitimidade para se pensar acerca das configurações sociais do país, posto que a narrativa audiovisual integra o circuito





de campos destinados a nutrir o ideário da sociedade, além de se institucionalizar como um espaço de representação e de projeção sentimental do sujeito.

Essa particularidade, vale lembrar, foi conquistada a partir do momento em que parcela do meio acadêmico, movida por uma perspectiva menos excludente, incorporou o gênero como uma rica expressão cultural em seus estudos. Do ponto de vista estrutural, a suplantação de sua configuração essencialmente melodramática, além da adoção do formato diário e a incorporação de temáticas atreladas ao domínio do universo brasileiro foram fatores preponderantes para que a telenovela se convertesse no gênero de teleficção mais importante do país alçado ao posto de uma verdadeira narrativa acerca da nação, como salienta Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009; 2014).

Com efeito, essa narrativa audiovisual de caráter híbrido apresenta-se como uma herdeira de uma série de gêneros da história da narrativa seriada, tais como o folhetim, o melodrama, a radionovela e as *soap operas*. Enquadrado num jogo estético e de juízo moral com a finalidade de intensificar virtudes, destacamos a forte presença do melodrama na constituição do gênero como uma estética que perpassa a história das narrativas de massa. Estruturado em torno de um conflito de ordem maniqueísta, que se estabelece entre o bem e o mal, além de contar com as marcas típicas da oralidade, o melodrama, incorporado pela cultura de mídia, mostra-se como uma grande carga proteica por se aclimatar aos diversos gêneros da narrativa audiovisual, dentre eles, a telenovela.

A partir dessas constatações, o presente artigo pretende explorar a constituição da narrativa teleficcional no país, no intuito de destacar o fato de que a telenovela se notabiliza por ser uma narrativa tipicamente contemporânea ao apresentar a peculiaridade de conjugar elementos estéticos variados e





que, assim como o melodrama incorporado à estrutura do gênero televisivo, recorre à alternância, ao contraste, à ação romanesca, ao caráter de ilusão coletiva. No entanto, ao mesmo tempo que tais características nos fazem associar a telenovela ao melodrama “clássico”, sua adequação ao presente e às necessidades de mercado nos levam a pensar em representação de um contexto, de uma sociedade em crise e na reflexão sobre a contemporaneidade. A análise levanta elementos da telenovela *A Dona do Pedaço*, exibida pela Rede Globo no horário das 21 horas, no ano de 2019.

Notabilizando-se por ser o gênero da esfera midiática de maior sucesso na grade da programação televisiva brasileira e o que mais fascínio exerce na sociedade, o sucesso da telenovela pode ser explicado pela forte identificação que esse gênero promove ao possibilitar ao receptor se ver identificado no enredo dessa narrativa. Essa singularidade pode ser atestada pela particularidade que esse “folhetimeletrônico” provoca no receptor. Ao conjugar elementos melodramáticos diluídos em um enredo moldado para tratar determinados aspectos da sociedade brasileira, contudo fortemente ligado a aspectos melodramáticos, a telenovela instaura um verdadeiro hábito de acompanhar o desenrolar dessa história seriada ofertada em fatias do mesmo modo que o público leitor do século XIX esperava afoito para ler as histórias veiculadas de modo parcelado no rodapé do jornal.

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A “FANTÁSTICA FÁBRICA FICCIONAL”**

A televisão permeia o cotidiano do público brasileiro desde 1950, ano em que o empresário Assis Chateaubriand implantou esse meio de comunicação no Brasil. Considerada uma das mais fascinantes invenções





na história da humanidade, a televisão exerceu e manteve a força do grande fascínio sobre a sociedade por se converter num meio formativo e informativo. Maria Theresa Fraga Rocco (1994) assinala a peculiaridade desse veículo ao se converter num mecanismo capaz de definir novas formas de organização social e familiar, que “de certo modo instaura um outro tipo de espaço social, no qual formas também novas de convivência são construídas, obedecendo a um timing diferente e que redireciona, em grande parte, os caminhos do próprio lazer” (ROCCO, 1994, p. 54). A autora salienta que a televisão se caracteriza por ser definidora de novas formas de organização social. Sendo assim, a importância desse veículo de comunicação, pelo menos no Brasil, extrapola sua vocação ligada ao viés do entretenimento, tão comumente empregado para rotular as especificidades do meio.

Quanto às peculiaridades da televisão, autores como Lopes (2014) encaram o meio televisivo como uma propensão ligada à formação do imaginário coletivo capaz de construir uma verdadeira comunidade imaginada pelo fato da televisão “criar e alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras” (LOPES, 2014, p. 2).

Ainda com relação a esse veículo de comunicação, sua forma calcada na complexidade de um campo situado na convergência de vários meios, como o tecnológico, o artístico e o comunicacional, permitem cotejar a televisão como deglutidora de formatos, sobretudo pelo fato do suporte se estruturar numa estética da reapropriação cultural, que adapta, readapta, incorpora e subverte formatos, tal como contextualiza a pesquisadora Ana Maria Balogh (2002).

Avançando nas trilhas acerca da constituição do meio televisivo, o ponto de vista de Maria Aparecida Baccega (2002) complementa as teorizações





expostas. Para a autora, a televisão corresponde ao maior entretenimento de sala de estar no Brasil, já que pode ser encontrada facilmente em qualquer classe social. Como aparelho doméstico, esse suporte narrativo é alçado a uma espécie de totem, por esse motivo, normalmente, seu local de exposição situa-se na sala, servindo para a congregação da família e para o endereçamento de temas e discussões com que o núcleo organiza seu repertório compartilhado.

A partir desse ponto de vista, é perfeitamente lícito afirmar que a televisão ampliou significativamente o dia a dia das pessoas, tornando possível a disseminação de informações, interligando povos, culturas e países. Enfim, foi responsável por uma profunda mudança nas relações sociais, bem como na forma como o indivíduo se vê. Isso tudo, porque o homem passou a depender cada vez mais das mídias para fins de entretenimento. “De qualquer forma, o alcance da televisão num país de dimensões tão monumentais é fantástico pelo número de pessoas e de regiões diferenciadas que são abarcadas. Isso torna a TV uma formadora de hábitos e opiniões, um parâmetro iniludível” (BALOGH, 2002, p. 19).

### **A TELENOVELA: UM “FOLHETIM ELETRÔNICO”**

Estruturada em um formato seriado, a telenovela constitui-se como o principal gênero da ficção televisual. Evidentemente, sua concepção está atrelada à indústria cultural, revelando, desse modo, as especificidades do mercado como um grande mediador para a efetividade do gênero, situação que pode facilmente ser constatada pelo sucesso comercial das emissoras produtoras desse tipo de narrativa, como é o caso da Rede Globo.

Mesmo que não assista diariamente à telenovela, o telespectador consome essa narrativa devido ao fato de o gênero ter criado um repertório





compartilhado na memória coletiva. Estruturado em torno de mecanismos capazes de promover uma projeção de sentimentos no telespectador a partir dos mecanismos de discursivização, esse “folhetim eletrônico”, cabe mencionar, é responsável por movimentar o ramo do entretenimento dos mais diversos veículos de comunicação. Esse movimento pode ser constatado pela ininterrupta presença de atores em programas de auditório, entrevistas e chamadas na internet, sempre dispostos a explicar a importância de sua personagem ou, ainda, discutindo os temas representados pela telenovela, sobretudo às vésperas da estreia ou do último capítulo, medidores de audiência. Dessa forma, a teleficção apresenta-se como uma capacidade vasta em alimentar uma profusão de conteúdos em outros meios, constituindo-se como uma potente geradora de discursos.

Para Maria de Lourdes Motter (2001), a telenovela revela um grande potencial de ingressar em qualquer discurso, de modo que essa peculiaridade revela a vocação ubíqua do gênero, sobretudo por atingir toda a sociedade, ainda que de maneira indireta:

Artigos, ensaios, editoriais de jornais e revistas informativas de prestígio fazem, sem constrangimento, referências a telenovelas, autores, personagens, temas, situações como recursos retóricos diversos de argumentação ou para indicar sintonia com o que está presente no horizonte cultural dos leitores, ou seja, com os discursos que circulam nos diferentes espaços da estratificação social. Entre esses discursos, podemos afirmar o da telenovela como sendo aquele dotado do dom da ubiquidade posto ter presença em todos ao mesmo tempo, em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais. (MOTTER, 2001, p. 78)





O ponto de vista da autora revela a peculiaridade do gênero de se converter numa grande pauta de conexão da sociedade. Ao alimentar o imaginário social, a telenovela instaura no receptor, como já assinalado, amplas tensões ligadas ao universo das projeções sentimentais. Também funciona como uma certa pauta reguladora da mídia, sobretudo por ser responsável por nutrir a programação televisiva. Para citar um exemplo dessa potencialização, o programa Globo Repórter exibiu no dia do último capítulo da telenovela *A Dona do Pedaço*, da mesma emissora, uma edição dedicada a mulheres que mantêm diariamente a venda de bolos como atividade profissional. A chamada do programa convidava todo o Brasil para “conhecer as Marias da Paz da vida real”.

Diante do exposto, ressaltamos o potencial profícuo do gênero para movimentar uma série de paratextos, além de se converter num fórum de debates nacional, que se estende pelas redes sociais, os novos espaços de socialização. Dessa forma, o amplo repertório temático gerado pela telenovela atesta a vitalidade do gênero, mostrando que as presunções apocalípticas atribuídas há tempos por pesquisadores, jornalistas e atores que apontavam para o esgotamento da fórmula e, conseqüentemente, para a extinção da telenovela, estavam equivocadas. De maneira avessa a tais prognósticos, o gênero mostra-se hoje com uma carga de vitalidade enorme e comprova ser uma narrativa acerca do país, que participa dos circuitos culturais de representação.

É importante salientar que o gênero exibe o traço de se converter num mecanismo de compartilhamento de emoções e de projeções. Se antes da ascensão da internet a telenovela se apresentava como um veículo de compartilhamento de diálogos, na atualidade essa narrativa audiovisual pode ser encarada como um mecanismo de socialização, discursivização e





difusão do consumo, uma vez que “toda a sociedade, com maior, menor ou sem escolaridade, homensemulheres, crianças, jovense adultos, residentes nas mais diferentes regiõesdopaís discutem atemática social pautada pela telenovela [...]” (BACCEGA, 2003, p. 08).Avançando nas pressuposições, é possível afirmar com Baccega que os meios de comunicação em geral discutem as temáticas representadas pelo “folhetim repaginado”, ainda que de forma indireta.

Assim, é legítimo dizer que o gênero evidencia, como destaca Pina Coco (2002), a particularidade de contar com uma potente indústria de paratextos: “Toda uma indústria de paratextos auxilia a leitura: revistas especializadas e resumos de cada capítulo em todos os jornais. Na verdade, a curiosidade não reside em ignorar o que vai suceder, mas em como, visualmente, será encenado” (COCO, 2002, p. 158). Dessa forma, a trama, o enredo, o destino das personagens passam a ter mais importância em função do audiovisual.

Embora em sua configuração atual a narrativa seriada televisiva consiga entrelaçar o cotidiano vivido com o meio ficcional, é bom lembrar que a telenovela deve ser vista também como uma narrativa típica da indústria cultural ancorada em mecanismos relacionados diretamente com o mercado. Ao aludir a esse fato, Motter (2001)afirma:

Sabemos que ela consolidou o formato de exibição diária, com duração de seis meses, podendo-se reduzir ou ampliar ligeiramente. Na sucessão das histórias, a última tende a diminuir a nitidez da anterior sugerindo superação e apagamento que as colocariam como produto de consumo imediato, descartáveis como o jornal do dia anterior, cujo destino é a lata de lixo. (MOTTER, 2001, p.79)

Com efeito, vale ressaltar que o gênero se traduz num formato de bastante rentabilidade para as emissoras. Um bom exemplo de estratégia é





muito bem delineado pela Rede Globo, empresa mais importante na produção de telenovelas no Brasil, e pioneira no emprego de ações de marketing e adoção de ações socioeducativas em capítulos de suas tramas. Após o término da exibição da telenovela, a emissora ainda consegue auferir lucros exportando a narrativa, que viaja em todos os continentes e espalha hábitos, valores, gostos, com o intuito de representar os dilemas da sociedade brasileira.

Seguindo essa linha de raciocínio, reconhecemos que a telenovela promove o acesso à ficção no cenário contemporâneo perpassado pela mídia como nutriente do imaginário coletivo. Desse modo, a narrativa seriada converte-se num espaço amplo de promoção da ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fortemente ancorada na dependência da ficção. Vista, inicialmente, como um produto menor na grade da programação televisiva, desprestigiada pelos atores e pela crítica devido a forma controversa com que foi recepcionada, a partir da década de 1970, a telenovela passou a tratar de temáticas inerentes ao cotidiano do país – aspecto que serviu para promover uma verdadeira identificação do público com o enredo, que passou a ter referências mais próximas da realidade vivida.

Sobre a telenovela, valem as considerações de Tânia Pellegrini (2008):

Sendo um produto cultural cuja origem longínqua mergulha num gênero narrativo literário escrito, *o folhetim*, e tendo recebido também influências do cinema de lágrimas latino-americano, das soap - óperas americanas e das radionovelas, seu caminho não se fez sem modificações, adaptações e redefinições, ao longo de tempo, que não dizem respeito apenas a questões de linguagem (escrita ou audiovisual), mas de conteúdo, também no Brasil. (PELLEGRINI, 2008, p. 231)

As explanações de Pellegrini (2008) evidenciam que o gênero é resultado de um longo processo de reconfiguração de linguagens e de





inovações tecnológicas responsáveis pela revitalização de formas de se contar histórias. Assim, mantemos certa coerência ao recolher aqui as pressuposições do estudioso comparatista Marcelo Bulhões (2009), que salienta em seus estudos acerca da ficção midiática a reconfiguração no suporte para divulgação das narrativas. Herdeira das narrativas seriadas que têm início no jornal do século XIX, a telenovela na atualidade pode ser vista como uma rica expressão cultural brasileira responsável por instituir no telespectador a ideia de uma comunidade imaginada. Assim, esse gênero passou a se constituir como uma narrativa brasileira por excelência capaz de documentar a realidade dentro dos limites do gênero.

Para um comentário geral, lembremos que os aspectos típicos da modernização, tais como o processo de urbanização e a superação da condição agrária, além de situações políticas, como a ditadura iniciada em 1964 e a redemocratização, foram fatores determinantes para o gênero adquirir contornos mais libertos de sua carga extensamente melodramática ou, pelo menos, melodramática no sentido mais tradicional, que arrebatou o público teatral durante todo o século XIX e atravessou o século XX, como nos ensina Jean-Marie Thomasseau (2005). Somados a tais aspectos do contexto da telenovela, inclui-se a reconfiguração comportamental da sociedade brasileira, destacando-se o papel da mulher na sociedade, a reconfiguração familiar e a abertura sexual.

Pina Coco (2002) enfatiza:

A telenovela é o quarto produto de exportação brasileiro, para países e culturas tão opostas quanto a França e a China, Cuba e Japão, ou improváveis, como a Rússia. Trata-se, sem dúvida, de um produto que apresenta um alto nível de sofisticação técnica, mas será que isso basta para explicar por que, já nesse novo milênio, é ainda possível





chorar, rir e se emocionar com o sofrimento de uma jovem escrava nas mãos de um malvado senhor, no Brasil rural e escravagista do século XIX.(COCO, 2002, p. 151)

Entendemos que a telenovela soube penetrar no cotidiano nacional graças às formas inerentes a seu vínculo com a tradição popular calcada na dependência de acesso à ficção. Devido à incorporação de aparatos tecnológicos, é importante acrescentar que essa narrativa passou por várias alterações e transmutações até chegar ao formato atual, institucionalizado como o gênero ficcional de mídia mais importante da televisão, o que pode ser expressado pelo sucesso comercial propiciado pela produção dessa narrativa, além de ser um programa fixo na grade de programação. A partir da adoção de um formato mais industrial e competitivo, a Rede Globo estruturou sua programação a partir da alocação desse gênero.

Estabelecendo-se uma definição para a telenovela, Wanderley Postigo (2008) argumenta:

É possível definir telenovela como uma produção televisiva seriada, uma história fragmentada em capítulos, escrita por um ou mais roteirista/autor, representada por um elenco e materializada em som e imagem por uma equipe de produção com linguagem e recursos próprios da mídia televisiva. Assim, a telenovela une recursos do teatro, do cinema e do rádio bem como, por meio dos folhetins e da forma de se fazer um roteiro, da literatura. (POSTIGO, 2008, p. 316)

A partir da definição dada pelo estudioso, constata-se que a telenovela se apresenta como um gênero híbrido devido à intensa hibridização de gêneros de diversas matrizes. Notoriamente, ao se analisar suas origens, pode-se dizer, como pronuncia Silvia Borelli (2001) que tal produto sintetiza as características essenciais da indústria cultural: a diluição das fronteiras entre o erudito e o





popular para criação de um novo gênero. Assim, sobre a constituição da telenovela no país, faz-se de extrema importância esclarecer que tal produção televisiva tem uma história que se confunde com a introdução de seu suporte no Brasil, já que as novelas estão presentes desde a implantação da televisão no país.

Coco (2002) atribui parcelas do sucesso do gênero ao enredo perpassado pelo melodrama:

[...]a verdade é que as novelas contam sempre a mesma história, a que fazia chorar Margot com os espetáculos do século XVIII, suas filhas, com os folhetins do século XIX e suas netas, com as novelas de rádio, no século XX... Com diferenças, porém: se Margot chorava em público, como mandava o bom tom da época, suas filhas liam, enxugando lágrimas solitárias, e suas netas lacrimejantes ouviam rádio, ao mesmo tempo em que muitas outras mulheres, às voltas com as tarefas domésticas. Em um mundo globalizado, o número de telespectadores que acompanha a novela a cada noite, número cuidadosamente controlado por pesquisas de audiência cada vez mais precisas, é vertiginoso (COCO, 2002, p. 152).

É necessário enfatizar que o melodrama, enquanto um sistema estético, encontrou na teleficção uma forma de perpetuar sua essência sobretudo pela especificidade da telenovela em encenar o cotidiano vivido seguindo as especificidades da ficção. Dessa simbiose entre cotidiano e imaginário, conferir ao enredo aspectos sentimentais, mesmo que diluídos em uma roupagem apresentada como moderna, é uma estratégia para explorar a tensão do enredo suscitando no espectador uma reação e um envolvimento emocional. Portanto, à medida que o enredo faz oscilar a tranquilidade e a agitação entre as personagens, a atenção do espectador deixa de se voltar para a reflexão (que constituía o sentido da tragédia antiga e elisabetana) e se prende ao espetáculo, a uma intriga de melodrama que, nas palavras de Thomasseau (2005, p. 139), “não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita”.



Contudo, se o sentido do melodrama contempla uma certa alienação, é preciso ajustar uma definição importante para a herança que podemos perceber na telenovela. Assim, o melodrama “pratica em geral uma moral convencional e ‘burguesa’, mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só ideias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e ‘humanistas’” (THOMASSEAU, 2005, p. 140)

Já destacamos que a onipresença da telenovela no país é notada desde a implantação do suporte televisivo, revelando-se herdeira da longa experiência acumulada da tradição milenar de contar histórias, além da reconfiguração de gêneros precedentes. Outra peculiaridade que deve ser acrescentada, como diagnóstico da evolução do gênero, é a adoção de um modelo tipicamente brasileiro, que soube conjugar os traços melodramáticos constitutivos do gênero a situações notoriamente mais realistas apresentados pelo crítico Ismail Xavier (2004) como uma característica incorporada dentro dos limites das estruturas do gênero, que soube recorrer à “produção de dramas familiares mais preocupados com o naturalismo psicológico e o controle relativo do excesso e do sentimentalismo” (XAVIER, 2004, p. 48).

### **O MELODRAMA E SUA INFLUÊNCIA NA FICÇÃO: O VALE DE LÁGRIMAS EM A DONA DO PEDAÇO**

O melodrama constitui-se como uma estética marcante nas narrativas audiovisuais, que souberam perfeitamente conjugar os elementos lacrimosos e evasivos dessa estética a uma vertente de narrativa apresentada como realista. Para Jesús Martín-Barbero (2001), o que se convencionou denominar de melodrama tem sua gênese no ano de 1790 na Inglaterra e na França, consistindo numa forma de teatro de cunho popularesco, que se voltava





para discussões temáticas relacionadas a novas formas comportamentais estruturadas em torno de uma verdadeira relação com a sociedade, particularidade responsável por instituir uma certa identificação com os personagens, bem como com os enredos encenados.

Avançando nos contornos sobre essa estética, pode-se atribuir ao melodrama o rótulo de uma arte massiva produzida tendo como público alvo a população menos culta. Essa situação grassou em uma época em que ocorreu a proibição de peças de cunho popularesco devido ao projeto político do governo francês em tentar controlar as constantes revoltas populares. Como características, o melodrama se valia de representações carregadas de carga de sentimentalidade. Enquanto gênero de cunho popular, consagrou-se devido a aproximação que causa no leitor. Sua estrutura fundamentava-se em torno do conflito maniqueísta que se estabelece entre bem e mal, bem como pela reverberação de marcas típicas de oralidade, perfazendo um jogo estético e de juízo moral perpassado por jogos sentimentais acentuados pela intensificação das virtudes das personagens. “Apelando para a polarização ou hiper-dramatização das forças em conflito, o melodrama faz parte de um sistema estético coerente, com um repertório mais ou menos fixo de histórias exemplares” (COSTA, 2001, p.49). Dessa forma, o gênero está associado à execução de um espetáculo cuja finalidade é emocionar o público.

Como a fórmula para conseguir a identificação com a plateia se demonstrou eficaz, surge na ficção um conjunto de histórias que estimulam e aguçam a curiosidade do leitor, o qual deseja ser surpreendido sempre com boas doses diárias de promoção à ficção. Tal público se mostra como verdadeiro espectador de cenas e está pronto para compartilhar todo um universo repleto por momentos lacrimosos e, ao mesmo tempo, cheios de nostalgia.





Acerca dos contornos do melodrama, Cristiane Costa (2001) esclarece:

A estrutura dramática do melodrama, com sua simplicidade formal, seu esquematismo e polarização maniqueísta entre personagens bons e maus, seu apelo direto aos sentimentos, permite ao receptor uma identificação imediata e, conseqüentemente, sua popularização entre as camadas menos cultas (as mulheres, as crianças e os pobres) que compõem a maioria da população do continente. (COSTA, 2001, p.50)

Diante do exposto, enfatizamos que o melodrama, enquanto subgênero, logrou êxito nas histórias popularescas. Sua especificidade em empregar música e ação dramática permeada por diálogos falados tornaram um gênero de popularidade, como esclarecem os estudiosos do gênero, dentre eles Costa (2001), Coco (2001) e Martín-Barbero (2001), que avança de maneira esclarecedora acerca dos contornos do gênero ao destacar sua ligação com a literatura dialógica ou, ainda, com o gênero carnavalesco.

Avançando nas especificidades do gênero, Martín-Barbero (2001) salienta que, enquanto estrutura, o melodrama está visível em vários programas de comunicação de massa, estando presentes também em várias narrativas, bem como em diversas expressões artísticas como crônica, romance-policial, folhetim e a telenovela, gênero máximo da indústria cultural.

Sobre os contornos desse gênero na cultura contemporânea, Costa (2001) destaca seu aspecto popular:

Apropriado pela cultura de massa, que vai defini-lo como gênero popular por excelência, o melodrama viraria sinônimo de vulgaridade estética. No entanto, logo descobriu a indústria cultural, a “desgraça pouca é bobagem” nem por isso seria menos popular, inclusive entre a elite, por ser o espaço para a fruição, de forma secreta ou não, desses prazeres negados pelo autocontrole burguês ou até pela estética realista do comunismo (COSTA, 2001, p. 50).





Apresentadas algumas considerações acerca das trilhas percorridas pelo melodrama, avançamos na análise da aclimatação dessa estética na narrativa audiovisual. Para tanto, é importante recorrer às contribuições de Maria de Lourdes Motter (2004). A autora, ao estudar de modo profícuo as representações do herói e do vilão na telenovela, investigou a tendência para a simplificação da narrativa com a preponderância de velhas fórmulas e esquemas maniqueístas, além da notória recorrência da revitalização dos elementos do folhetim clássico. A constatação da estudiosa revela a predominância de personagens com alta carga de maniqueísmo no papel de vilãs, estratégia amplamente empregada na teledramaturgia da Rede Globo na última década:

O que chama a atenção e desafia a análise é a predominância de personagens maniqueístas no papel de vilões assumindo o protagonismo nas tramas das últimas telenovelas brasileiras nos diferentes horários da emissora de TV (Rede Globo) que tem a hegemonia da audiência. Nelas, os heróis se empalidecem diante da pujança dos seus antagonistas e esse deslocamento coincide com o aumento progressivo da audiência. Embora possa ter um peso relativo como justificativa para o fenômeno, o destaque que vem sendo dado ao vilão pode ser uma entre as variáveis que impulsionam esses índices. (MOTTER, 2004, p. 73)

Assim, destacamos a particularidade dessa estética constituir um forte componente proteico nas narrativas audiovisuais. Para tanto, observamos como a telenovela *A Dona do Pedaço*, escrita por Walcyr Carrasco, exibida no horário das 21 horas pela Rede Globo, recorreu a essa estética instaurando na sociedade brasileira uma agenda de debates nas interfaces culturais.

Com um título criado para exaltar a força da mulher na sociedade contemporânea, a telenovela exibida pela Rede Globo mostrou-se como uma narrativa de sucesso, fato que pode ser ilustrado pela reportagem veiculada





pelo site Observatório da televisão, que enfatizou os números expressivos que a telenovela obteve no IBOPE. Na primeira semana de exibição, a trama atingiu 37 pontos na região metropolitana de São Paulo, número considerado acima da média, se comparado com as telenovelas antecessoras.

Em *A Dona do Pedaco*, o enredo estrutura-se a partir da regra estrutural folhetinesca marcada por um relacionamento amoroso que surge entre os membros de famílias rivais (Matheus e Ramirez). Os jovens Amadeu Matheus (Marcos Palmeira) e Maria da Paz Ramirez (Juliana Paes) se apaixonam e, evidentemente, são impedidos de vivenciar o enlace amoroso. A partir dessa temática inicial, já se percebe a filiação da telenovela à estrutura folhetinesca. Sobre essa especificidade, Baccega (2012) salienta:

A ficção televisiva seriada, que continua a ser um dos programas de maior audiência em nossa televisão, estabelece os parâmetros da história de amor impossível, aliada à eterna luta entre o bem e o mal. Logo nos primeiros capítulos. Depois, ela se desenvolverá a partir do contexto social, respeitando-se tempo e espaço históricos da sociedade. A narrativa dos grandes temas do cotidiano permeia toda a televisão, sobretudo a telenovela. Nas telenovelas eles são alçados à condição de elementos do universo ficcional. São verossímeis de acordo com aquela cultura. Sem eles não haveria como manter-se no ar uma telenovela, por exemplo, por seis ou oito meses, como é o caso brasileiro (BACCEGA, 2012, p.1304).

Ambientada em Rio Vermelho, espaço fictício no Espírito Santo, as cenas dos primeiros capítulos são, em sua maioria, gravadas em planos abertos e primam por uma poética em que as personagens são destacadas no espaço rural onde habitam. Essa peculiaridade pode ser atestada pela presença de poucos cortes nas cenas. Obedecendo às convenções do gênero, a trama demonstra opções estéticas acentuadas pela linearidade das ações. Pode-se





observar, ainda, a recorrência a um certo estilo contemplativo do espaço marcado pela opção de a direção recorrer a movimentos lentos de câmera, peculiaridade que subverteu a intensidade e a velocidade da montagem de telenovelas que são ambientadas essencialmente no espaço urbano.

Ademais, as tomadas lentas, pode-se dizer, são responsáveis por reafirmar o cotidiano vivido por Maria da Paz: habitante de um espaço onde estão fincadas suas raízes, mas que dele será expulsa. No capítulo inicial, Maria da Paz, ainda jovem, ajuda a avó a fazer um bolo, receita responsável pelo futuro sucesso profissional da personagem, que migrará para São Paulo. O mote, como se observa a partir dessas incursões iniciais não é novo, o que comprova o ponto de vista de Balogh (2002) ao afirmar que a televisão se notabilizou por ser um verdadeiro “pantagrul eletrônico”. Traçando um paralelo com outro sistema de representação artístico, a literatura captou muito bem esse movimento de expulsão da personagem do espaço. De *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos a *Invasão*, polêmica peça de Dias Gomes, a literatura soube captar, sob as rasuras do realismo, os dramas de personagens obrigados a migrar. Assim, observa-se que a circunstância de peripécia se torna mote do enredo.

Analogamente, a teleficção também aproveitou da literatura situações de pontos de partida para as tramas cuja base está na realidade social brasileira muito específica. Em *A Dona do Pedaco*, a trama se articula sobre a rivalidade entre duas famílias. Depois de muitas mortes motivadas por vinganças, cenas impressionantes de *western* revisitado e de dramaticidade disposta a impressionar o espectador pela verossimilhança dos fatos e dos sentimentos envolvidos, o casamento dos jovens Matheus e Ramirez selaria





a paz na guerra infinda, porém o noivo é baleado no dia do casamento. Para não continuar o ciclo de mortes, a jovem foge.

A primeira fase da novela encerra-se com a mudança da personagem, que se vê obrigada a fugir diante da perda do amado e de estar sentenciada a morrer nas mãos da família rival. Maria da Paz migra para São Paulo, descobre estar grávida de Amadeu, mas pensa que o amado está morto devido uma mentira arquitetada pela família de ambos, elemento que será responsável por causar a reviravolta na trama e, mais uma vez, ocasionar um impasse para que ambos consigam viver o relacionamento iniciado na juventude.

A cena da chegada de Maria da Paz à cidade mantém uma similaridade com a configuração espacial da literatura contemporânea: a representação do espaço urbano, que se revela de maneira sufocante. Como atesta a crítica literária Regina Dalcastagnè (2003), o espaço da narrativa brasileira atual é notoriamente urbano: “personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea (era muito mais fácil encontrá-las nos romances regionalistas)” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 33-4).

A partir da peculiaridade apontada pela estudiosa, podemos incluir Maria da Paz no rol de personagens contemporâneas que integram um sistema de representação calcado nas configurações espaciais do cenário. Já em São Paulo, na cidade que recebeu tantos migrantes de outras partes do país, a protagonista vai trabalhar como empregada doméstica, mas logo é demitida por ser bonita demais e pelo fato de a dona da casa descobrir que a jovem está grávida. Para sobreviver na metrópole, Maria da Paz recorre à receita de família, produz bolos e inicia a atividade como vendedora ambulante.





Prospera honestamente no ramo, obtém um empréstimo e consegue inaugurar sua primeira confeitaria.

Personagem empoderada moral e financeiramente, Maria da Paz ascendeu vendendo bolos nas ruas de São Paulo até se tornar uma dona de rede de confeitarias. A telenovela recorreu ao tema da ascensão social da personagem feminina bem ao modo folhetinesco. Aqui, no entanto, dadas as projeções de uma sociedade marcada pela presença pujante da mulher no mercado de trabalho, esse enriquecimento não ocorre por meio de heranças inesperadas, como no romance folhetinesco. Nessa fase, num dos ápices da trama, Maria da Paz reencontra seu amor do passado, que se tornou pai de família e advogado modesto, e ambos passam a limpo o tempo em que estiveram separados, graças ao acordo entre as famílias inimigas.

Sobre a composição técnica do gênero telenovela, é importante acrescentar que esse potente gênero narrativo audiovisual incorporou as tecnologias e os discursos da câmera, iluminação, edição, montagem e sonoridade oriundos do cinema, expressão artística que antecedeu o gênero teleficcional. Associado a esse aspecto, inclui-se também a montagem, elemento responsável pela conexão de todos os elementos audiovisuais.

É importante enfatizar que na telenovela, devido ao forte viés industrial a que o gênero está submetido, é perceptível um maior refinamento artístico nos capítulos iniciais, aqueles produzidos como “frente de trabalho”. Depois, prevalece o formato aberto e o gênero é concebido sob os mesmos moldes massivos do folhetim do século XIX, assim como a qualidade técnica voltada para a intensidade de cenas em estúdio dita o ritmo dos capítulos, cada vez menos pontuado de cenas externas.





Pela temática apresentada, percebe-se que o mote de *A Dona do Pedaço* recorre à revitalização de tramas que se eternizaram na memória do telespectador, como é o caso da personagem Maria do Carmo (Susana Vieira), em *Senhora do Destino*; Raquel, interpretada por Regina Duarte em *Vale Tudo*; Maria do Carmo (Regina Duarte), em *Rainha da Sucata*, além de Griselda Pereira (Lília Cabral), em *Fina Estampa*.

Avançando nas trilhas acerca da constituição do melodrama exibido pelo “folhetim” da Rede Globo, a protagonista é mãe de Josiane, interpretada por Agatha Moreira. A personagem mais nova chama a atenção por se revelar com traços de vilania capaz de ir além das proezas arquitetadas para tentar ser aclamada como uma personalidade famosa. Constitui, portanto, a antagonista, aliada ao seu comparsa, Régis, interpretado por Reynaldo Gianecchini, e arquiteta uma série de planos para conseguir a derrocada de Maria da Paz até que consegue tomar o lugar da mãe, simplesmente porque se envergonha da forma caricata com a qual Maria da Paz se comporta.

Representada de forma ingênua, a personagem Maria da Paz, cujo nome aciona no receptor uma projeção de uma personagem pura e honesta, integra um sistema familiar constituído por artimanhas, maldades e mentiras perpetradas pela filha. Nesse ponto, reside outra similaridade com temáticas exploradas por outras telenovelas, constituindo-se num amplo diálogo intertextual. Inclui-se nesse grupo *Vale Tudo*, telenovela em que Raquel (Regina Duarte) era uma mãe obcecada pela educação de Maria de Fátima, interpretada por Glória Pires. Personagem ambiciosa, Maria de Fátima, deslumbrava-se com o mundo da moda e almejava pertencer a esse universo ligado às celebridades e, sobretudo, ao dinheiro, que sempre foi curto em sua família modesta. Inicialmente, ela aplica um golpe em sua mãe, ao vender a casa,





o único bem material de que a família dispunha, e muda-se para o Rio de Janeiro apostando no sonho de se tornar famosa.

Em *A Dona do Pedaco*, a personagem Josiane é apresentada como uma garota mimada e ambiciosa. No decorrer da trama, o público vai sendo apresentado a uma personagem acentuada por traços de crueldade devido à sucessão de ações empreendidas para conseguir se apropriar da fortuna da mãe, o que inclui o plano para unir seu amante Régis a Maria da Paz, encenar um namoro para disfarçar sua união com o comparsa, furtar várias quantias de dinheiro da mãe, além de cometer dois assassinatos. Todos esses ingredientes foram responsáveis para a alimentação do imaginário do telespectador, calcado num sistema de projeções sentimentais, ou, como ressalta Ismail Xavier (2004), como uma espécie de ritual desejado capaz de promover uma integração sentimental notoriamente responsável pela conexão nacional. Nas palavras do estudioso, a teleficção “funciona como tipo de ritual desejado, a fim de prover um sentimento de união nacional, identificação em grupo sob uma única bandeira, sentimento de pertença a uma comunidade imaginada (Benedict Anderson) composta por pessoas que compartilham um destino em comum e promissor” (XAVIER, 2004, p. 65).

Dessa forma, a partir da contribuição de Xavier (2004), explica-se facilmente o motivo pelo qual a expectativa do público por uma revanche cresceu vertiginosamente. O ápice ocorreu quando Maria da Paz descobriu a traição da filha com Régis. Ainda movida por uma ingenuidade, a protagonista atirou com um revólver no marido por acreditar que ele seduziu Josiane. Presa, a protagonista contará com a ajuda de Amadeu, que, por meio de um *habeas corpus*, livra Maria da Paz da prisão.





De volta a casa, Josiane contará todo o plano que arquitetou com Régis para se apropriar da fortuna da mãe. Maria da Paz, como representante de um comportamento maniqueísta, dirá que perdoa a filha e pedirá um abraço:

**Josiane:** - Ridícula!

**Maria da Paz:** Eu te ofereço um abraço e me chama de ridícula?

**Josiane:** - Faz um favor. Vá embora desta casa!

**Maria da Paz:** - Não pode estar falando sério.

**Josiane:** - Eu nunca falei tão sério na minha vida. Quando o Régis voltar, não quero que encontre um traço sequer de você aqui

**Josiane:** O que importa é o que tá nos papéis. Você passou a fábrica pro meu nome. Agora chega. Vai embora!”

**Maria da Paz:** É duro descobrir que você tem coração de pedra... Cada dia mais, eu descubro que seu coração é pior do que eu pensava... Onde foi que eu errei?”

**Josiane:** Eu sou assim, mãe. Sempre odiei a vidinha cafona que você me dava. Você não errou, você acertou, porque eu sou maravilhosa. [...] (G SHOW, 2019).

A partir do exposto, salientamos os traços melodramáticos apresentados na telenovela *A Dona do Pedaço*. Marcada pelo excesso e por grandes contrastes visuais e sonoros, a encenação reverbera uma estrutura dramática calcada para exigir uma reação do público, que se deleita com a eterna visão maniqueísta travada entre os valores da bondade e da maldade. Dessa forma, o sofrimento da heroína estruturado em doses gigantescas de sofrimento é acionado como parte integrante de uma estrutura pensada para se obter o triunfo final da verdade e da justiça.

É bem verdade que essa visão um tanto quanto estereotipada da sagração da bondade corresponde ao ideal almejado pela sociedade. Representada sem um aprofundamento psicológico, a personagem Maria da Paz representou, pelo menos durante os seis meses em que a telenovela esteve em exibição,





o modelo dramático e social cujas funções estão associadas a emoções desveladas e assimiladas por um arquétipo de interação social bem ao modo burguês do século XIX.

Para Ismail Xavier (2004), a teleficção, ao ecoar tais valores, desempenha perfeitamente seu papel associado às demandas da elite e do poder. Nesse sentido, o gênero revela

a tarefa da unificação nacional dentro de linhas específicas de um compromisso peculiarmente brasileiro com a procura do prazer e preocupações com a moral, convidando a audiência a aceitar as demandas apresentadas pelo corpo humano (a natureza dentro de nós) e, ao mesmo tempo, preservar aquelas regras formais da burguesia tradicional do contrato civil (monogamia, casamento civil) que são tidas como compatível com o que aprendemos da ciência (XAVIER, 2004, p. 65).

Ademais, relacionada ao sofrimento, ao exagerado e à paciência, Maria da Paz desperta a sensibilidade do público devido sua trajetória de mulher batalhadora, que reflete a reconfiguração pela qual a condição da mulher passou na sociedade brasileira, no entanto, sob essa capa vinculada à modernidade, o tratamento dado a ela apenas reafirma valores arraigados no imaginário coletivo. Em contraste com seu sucesso empresarial, essa mulher empoderada sofre os dilemas relacionados ao amor, além de ter sua trajetória associada a conflitos domésticos. Destacar a nobreza de seu caráter passa a consumir mais esforço na trama- e exerce mais atrativos para o público - do que qualquer outro tema, como o conflito entre famílias que se juram e se matam, a permanência de matadores no cenário contemporâneo, a situação dos sem-teto, o fenômeno dos *influencers* digitais, a homofobia. Embora tais situações tenham sido comentadas e seus intérpretes tenham opinado de





modo incisivo, a construção do enredo as manteve como acessórios, em alguns capítulos, no vazio, quando não estiveram carregadas pela matriz melodramática.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso à ficção sempre foi uma necessidade humana, pois, desde sua gênese, o homem demonstrou-se dependente das narrativas para intercambiar suas experiências de vida. Assim, desde as narrativas primordiais, passando pela ascensão das epopeias, da ascensão do romance, do folhetim, das *soap operas*, das radionovelas até a criação das telenovelas, percebe-se que o fundamento é o mesmo: a necessidade atávica da ficção. Nesse processo histórico, a narrativa sempre esteve presente, alterando-se apenas o suporte, que deixou de ser a caverna, a voz, o papel para se constituir no audiovisual. Assim, a origem da fabulação está calcada em uma herança narrativa, que perpassa gerações, fato que comprova o fundamento da narrativa de que todas as sociedades precisam da narração como uma necessidade vital.

Ao se referir ao melodrama, o estudioso Mauro Alencar (2002) destaca a particularidade dessa estética se constituir por meio de um sistema em que os diálogos são perpassados pela música num enredo movido por paixões e intrigas para suscitar no público uma completa identificação com a personagem. Assim, é constante o emprego de representações de pessoas boas, perversas, fracas, fortes sem muita densidade psicológica.

Fornecidos esses contornos, é importante acrescentar que a recepção crítica acerca do melodrama é bastante variada e, de certa forma, controversa. Apropriado pela cultura de mídia como uma estética responsável por instituir no receptor a comoção e a identificação, o melodrama mostra-se plástico e





maleável, tendo encontrado um lugar profícuo na indústria cultural, que diluiu seus contornos em narrativas apresentadas sob os desígnios do realismo.

Dessa forma, a estética se mostra com grande carga de vitalidade, servindo a múltiplas transformações para plasmar um imaginário calcado em valores considerados éticos e morais. Apresentado como promotor de uma pedagogia sentimental do telespectador, o melodrama corporifica valores assimilados como adequados numa sociedade, por isso seu estreito laço com as temáticas de caráter familiar.

Presente na telenovela desde sua origem, esse sistema de projeção sentimental, revela-se de forma proteica pela peculiaridade de se adequar às narrativas apresentadas como realistas. Assim, tal qual o gênero televisivo, o melodrama se mostra plástico. Em *A Dona do Pedaco*, por mais que o enredo trate de empoderamento e superação de miserabilidade, os conflitos familiares são comuns, encenados de modo excessivo e sem aprofundamento. Ademais, mesmo que parcela da crítica preveja o fim desse “folhetim repaginado”, ele se mostra com uma carga de vitalidade. Enquanto a previsão não se concretiza, cenas dos próximos capítulos são acrescentadas e a telenovela continua promovendo aquilo que sabe fazer melhor: o encantamento do telespectador, evidentemente, se observadas as convenções e limites do gênero.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002.

BACCEGA, M. A. Narrativa ficcional da televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 7-16, jan./abr.2003.



\_\_\_\_\_. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. *Revista Comunicación*, Sevilha, n. 10, v. 1, p. 1290-1308, 2012.

\_\_\_\_\_. Televisão e escola: aproximações e distanciamentos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador. **Anais** [...] Salvador:Intercom; UNEB, 2002.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, jul./set. 2001.

BULHÕES, M. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

COCO, P. A ficção na TV. In: HEIDRUN, O.; SCHØLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002.

COSTA, C. **Eu compro essa mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DALCASTAGNÈ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 21, Brasília, p. 33-53, jan./jun.2003.

A dona do pedaço. **GShow**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/a-dona-do-pedaco/>. Acesso em 12 nov. 2019.

LOPES, M. I. V. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23, 2014, Belém. **Anais**[...] Belém: Compós, 2014.

\_\_\_\_\_. Telenovela como recurso comunicativo. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009.



MARTÌN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.

MOTTER, M. L. A Telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, 2001.

\_\_\_\_\_. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, Buenos Aires, v.1, n.1, p. 64-74, 2004.

PELLEGRINI, T. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

POSTIGO, V. A questão da autoria em telenovelas brasileiras. **Anuário da Produção Acadêmica Docente**, v. 12, n. 2, p. 315- 28, 2008.

ROCCO, M. T. F. **Que pode a escola diante do fascínio da TV?**. Disponível em: [http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c\\_ideias\\_09\\_053\\_a\\_062.pdf](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_09_053_a_062.pdf). Acesso em: 12 ago. 2019.

XAVIER, I. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, M. I. V. (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 47-73.





# UM APLICATIVO MÓVEL PARA ACESSO POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL A SISTEMAS MULTIMÍDIA

## A MOBILE APP FOR VISUALLY DISABLED PEOPLE TO ACCESS MULTIMEDIA SYSTEMS<sup>1</sup>

Ed PORTO<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Agradecimentos Ao Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital da UFPB (LAVID), ao Tribunal de Contas do Estado da Paraíba-PB (TCE-PB) e ao Instituto dos Cegos da Paraíba Adalgisa Cunha.

<sup>2</sup> Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba, onde leciona nos cursos de Ciência da Computação, Engenharia da Computação e Licenciatura da Computação. E-mail: ed\_porto@uol.com.br.





## RESUMO

Os sistemas multimídia são compostos, em sua grande maioria, por recursos visuais, como por exemplo: vídeos, imagens, gráficos e animações. Assim, uma Pessoa com Deficiência Visual (PDV) fica impedida de interagir com esses sistemas. O sistema multimídia Obras 4D, criado para visualização de dados referentes às obras públicas do Estado X, objetiva facilitar o acesso às informações de obras, usando óculos de Realidade Aumentada (RA), utilizando suas localizações geográficas como via de acesso inicial. O sistema Obras 4D foi desenvolvido para que pessoas sem deficiência visual acessem suas informações usando óculos de RA. Neste contexto, propomos um aplicativo para dispositivos móveis, chamado o *BlindHelper*, que oferece às PDVs o acesso às informações do sistema Obras 4D utilizando *smartphones*. O aplicativo possibilita a interação baseado em movimentos da mão da PDV que são captados pelo acelerômetro do *smartphone* e as informações dos elementos multimídia são passadas à PDV por meio de audiodescrição. A interação entre o *App* e o sistema RA é feita através de marcadores fiduciais. Assim, não é necessário realizar nenhuma modificação de infraestrutura para integrar quaisquer sistemas com o *App*, nem acrescentar equipamentos adicionais pois o *smartphone* dos óculos de RA pode ser usado pela PDV. O objetivo deste artigo é apresentar processo de criação e desenvolvimento do aplicativo *BlindHelper*. Para atingir este objetivo foi feita a modelagem do aplicativo utilizando-se a ferramenta de modelagem UML (*Unified Modeling Language*). Descobriu-se que esta tecnologia assistiva com uso de *smartphone* foi bem aceita por PDVs, porém mais testes de usabilidade são necessários.

## PALAVRAS-CHAVE

deficiência visual; realidade aumentada; dispositivos móveis.





## ABSTRACT

Multimedia systems are mostly composed of visual resources, such as videos, images, graphics and animations. Thus, a Visually Impairment Person is prevented from interacting with these systems. The multimedia system Obras 4D was created for viewing data referring to public works under the supervision of the State X. It aims to facilitate access to information on works, using Augmented Reality (AR) glasses, using their geographic locations as the initial. The Obras 4D system was developed for people without visual impairment to access their information using AR glasses. In this context, we propose an application for mobile devices, called BlindHelper App, which offers Visually Impairment Person information from the Obras 4D system using smartphones. The App allows interaction based on hand movements of the Visually Impairment Person. These movements are captured by the smartphone's accelerometer and the information from the multimedia elements is passed to the Visually Impairment Person through audio description. The interaction between the App and the AR system is done through fiducial markers. Thus, it is not necessary to carry out any infrastructure modifications to integrate any systems with the App, nor to add additional equipment since the smartphone of the AR glasses can be used by the Visually Impairment Person. The purpose of this article is to present the process of creating and developing the BlindHelper application. To achieve this goal, the application was modeling using the Unified Modeling Language (UML) modeling tool. It was found that this assistive technology, with smartphone use, was well accepted by Visually Impairment Person, but more usability tests are needed.

## KEY-WORDS

visual impairment; augmented reality; mobile devices.





## 1. 1 INTRODUÇÃO

Os sistemas multimídia estão de fato imergidos no nosso cotidiano. De forma multidisciplinar, se apresentam em diversas aplicações nas mais diversas áreas, das quais podemos citar: entretenimento, educação, medicina, artes (GHINEA et al., 2014), marketing, negócios, ciências forenses (CHAPMAN; CHAPMAN, 2000), comunicação, envelhecimento, participação social, sustentabilidade e transporte (BOLL, 2015).

O levantamento de dados do grupo de publicidade Zenith (2016) constatou que em 2016, no mundo, as pessoas gastavam por dia, em média, quase três horas (174,6 minutos) assistindo à televisão, e mais de duas horas (122,4 minutos) navegando na internet. Segundo levantamento feito em 2017 pela GSMA Intelligence(2017), somente na telefonia móvel, já existiam cinco bilhões de usuários, sendo que 75% destes acessavam a internet, quase 75% assistiam a vídeos online e metade assistiam à televisão ao vivo. Somente no Brasil, de acordo com dados da ANATEL (2018), existiam mais de 235 milhões de assinaturas de banda móvel em junho de 2018. No entanto, sendo formados pelas combinações de textos, imagens, gráficos, animações, áudio e vídeo (TIMMERER et al., 2012; YUAN; GHINEA; MUNTEAN, 2014), os sistemas multimídia, em geral, estimulam apenas dois dos sentidos humanos: a visão e a audição (COVACI et al., 2018; GHINEA et al., 2014; MURRAY et al., 2014).

Muitas das informações nos sistemas multimídia vêm em formatos visuais sendo assim inacessíveis para a Pessoa com Deficiência Visual (PDV), tornando ineficientes os esforços no sentido de proporcionar acessibilidade por meio de interações sonoras – como softwares leitores de tela e por meio de comandos de voz (O'MODHRAIN et al., 2015). Um exemplo disso são as interfaces interativas dinâmicas, populares na internet para usuários





sem deficiência, mas não legíveis pelos softwares leitores de tela, tornando impossível a navegação por PDVs (MIYASHITA et al., 2007). Além disso, a maioria dos sistemas computacionais não levam em conta as necessidades especiais das PDVs, sendo construídos para interação apenas por meio de interfaces gráficas visuais (CARNEIRO; VELHO, 2004), não existindo suporte alternativo como meios de interação e *feedback*, como comando de voz ou ferramentas hápticas (discutidas na Seção 2), ou *feedback* em audiodescrição. Aplicativos construídos para dispositivos de tela sensíveis ao toque (*touchscreen*) sem suporte sonoro, por exemplo, tornam impossível às PDVs conseguirem distinguir entre a tela e os controles do aplicativo por não haver diferenciação tátil em nenhum ponto da superfície da tela, privando-as assim de utilizá-los (BUZZI et al., 2014; MCGOOKIN; BREWSTER; JIANG, 2008).

A Realidade Virtual é uma “interface avançada de usuário”, na qual este interage em/com um mundo gerado computacionalmente, em tempo real (KIRNER; SISCOOTTO, 2007). Já a Realidade Aumentada (RA) transmite ao mundo real objetos virtuais gerados computacionalmente (KIRNER; SISCOOTTO, 2007). RA é um tipo de Realidade Virtual que valoriza a informação estimulando virtualmente os sentidos humanos sobrepondo o mundo real com objetos virtuais (SHERMAN; CRAIG, 2003). Um exemplo de uso de RA mundialmente conhecido é o jogo *Pokémon Go* (POKEMON, 2020).

Tecnologias Assistivas (TA) são mecanismos que têm por objetivo tornar realizável uma tarefa que outrora era impossível a uma pessoa limitada pela deficiência (BERSCH, 2017). Porém, TAs para PDVs são, em sua maioria, baseadas em Braille<sup>3</sup>, síntese de voz ou lupas eletrônicas. Podemos destacar,

---

<sup>3</sup> O Sistema Braille é “um código universal de leitura tátil e de escrita usado por deficientes visuais” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2019).





por exemplo, as impressoras e terminais em Braille, scanners para leitura de texto impresso, softwares leitores de tela e por comando de voz e softwares ampliadores de tela (CARVALHO et al., 2016; DAMACENO; BRAGA; CHALCO, 2016). Existem TAs baseadas em amplificação que são capazes de auxiliar pessoas com certos graus de deficiência visual, contudo não são úteis para pessoas com cegueira plena.

TAs baseadas em Braille não alcançarão as PDVs que não são alfabetizadas em Braille. Um levantamento feito pela Federação Nacional dos Cegos dos Estados Unidos, em 2009, constatou que menos de 10% da população cega daquele país é alfabetizado em Braille, e apenas 10% das crianças cegas estavam aprendendo o alfabeto Braille (NATIONAL FEDERATION OF THE BLIND, 2009). Segundo Chakraborty e Samanta (2013) e Damaceno, Braga e Chalco (2016), interações com sistemas computacionais que sejam apenas sonoras, ou seja por meio de comando de voz, trazem desvantagens, tais como: suporte a apenas um comando de voz por vez; não traz privacidade ao usuário; em ambientes ruidosos, o desempenho do comando de voz pode ser comprometido; usuários podem ter dificuldade para ativar o suporte ao comando de voz no seu dispositivo computacional; e os usuários podem esquecer os comandos de voz. Por fim, algumas TAs exigem também equipamentos adicionais, como impressoras ou terminais em Braille, ou scanners para tradução de texto em voz. Isto encarece o custo da solução e dificulta a sua mobilidade. Em função do exposto, muitos sistemas multimídia não atendem satisfatoriamente às PDVs, nem proporcionam integração eficiente com softwares de acessibilidade, embora já existam iniciativas como, por exemplo, um aplicativo de identificação de vestimenta (SILVA et al., 2019).





Segundo o último censo nacional do IBGE (IBGE, 2010), são aproximadamente 35,8 milhões de brasileiros que possuem algum grau de deficiência visual no nosso país, o que corresponde a 18,8% da população. Deste contingente, mesmo com uso de correção óptica, mais de 506 mil pessoas se autodeclararam cegas, mais de 6 milhões de pessoas disseram ter grande dificuldade para enxergar, e cerca de 29,2 milhões de pessoas relataram ter alguma dificuldade para enxergar. No mundo, os números da deficiência visual também são expressivos. Estima-se que há cerca de 441,1 milhões de pessoas com algum grau de deficiência visual, sendo que dessas 36 milhões são cegas, 216,6 milhões apresentam deficiência visual severa ou moderada, e 188,5 milhões têm deficiência visual leve (BOURNE et al., 2017). Cabe ressaltar que no Brasil há desde 2015 a Lei Brasileira de Inclusão (LBI, 2020) cujo artigo 3º inciso V considera que as formas de interação dos cidadãos devem abranger, entre outras opções, os dispositivos multimídia e os sistemas auditivos:

... as línguas, inclusive a Língua Brasileira de Sinais (Libras), a visualização de textos, o Braille, o sistema de sinalização ou de comunicação tátil, os caracteres ampliados, os dispositivos multimídia, assim como a linguagem simples, escrita e oral, os sistemas auditivos e os meios de voz digitalizados e os modos, meios e formatos aumentativos e alternativos de comunicação, incluindo as tecnologias da informação e das comunicações.

Dessa forma, o objetivo geral desse artigo é apresentar o desenvolvimento e teste do software intitulado *BlindHelper App*, que é um aplicativo para dispositivos móveis para acessibilidade de PDVs a sistemas multimídia com mecanismos de RA. O *BlindHelper App*, que pode ser conimagemdopara o ensino, nas disciplinas de história, geografia, ciências etc., e do alfabeto





Braille, utilizou o sistema Obras 4D como prova de conceito. Obras 4D é um sistema multimídia com RA.

O artigo se encontra organizado da seguinte forma: a fundamentação teórica é feita na Seção 2 (Tecnologias assistivas e PDVs) e na Seção 3 (o sistema Obras 4D), o aplicativo com suas funcionalidades é tratado na Seção 4 onde também se encontram os procedimentos metodológicos adotados. As últimas considerações estão na Seção 5.

## **2. AS TECNOLOGIAS ASSISTIVAS E OS SMARTPHONES COMO FERRAMENTAS DE ACESSIBILIDADE A PDVS**

De acordo com Bersch(2017, p. 2), podemos nos referir à Tecnologia Assistiva (TA) como “[...] todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência e consequentemente promover vida independente e inclusão”. Assim, as TAs proporcionam à pessoa com deficiência maior “[...] qualidade de vida e inclusão social, através da ampliação de sua comunicação, mobilidade, controle de seu ambiente, habilidades de seu aprendizado e trabalho” (BERSCH, 2017, p. 2).

De acordo com Hersh e Johnson (2008), as TAs “superam o abismo entre o que uma pessoa com deficiência deseja fazer e o que a infraestrutura social existente permite que ela faça”. Isso quer dizer que as TAs são capazes de tornar possível uma tarefa àquela pessoa limitada pela deficiência. Seguindo esta ideia, os dispositivos móveis oferecem um amplo leque de oportunidades nesta área.

Algumas pesquisas apresentaram resultados no uso de dispositivos móveis para PDVs. Csapó et al. (2015) e Hakobyan et al. (2013)



citam várias aplicações em acessibilidade, dentre elas: a assistência a caminhar, a detecção de obstáculos, a percepção de áreas, o auxílio na localização interna em prédios ou edificações, o auxílio à digitação, a ajuda ao acesso de informações ou conversão de texto em voz. É importante, no entanto, nos atentarmos à seguinte questão: quais funcionalidades realmente são úteis para a PDV? Os pesquisadores Watanabe et al. (2008) realizaram levantamento para verificar quais são as maiores necessidades de PDVs em relação à acessibilidade em seus dispositivos móveis. Os entrevistados foram divididos em dois grupos: pessoas com baixa visão e pessoas com cegueira. A Tabela 1 mostra os resultados deste levantamento. As PDVs tinham a opção de apontar mais de um recurso.

**Tabela 1 – Recursos mais usados em dispositivos móveis pelas PDVs**

Funcionalidade	Pessoas com baixa visão	Pessoas com cegueira
Fala/Audiodescrição	53 (44,9%)	242 (92,4%)
Ampliação de fonte	64 (54,2%)	10 (3,8%)
Aumento de contraste	39 (33,1%)	11 (4,2%)
Outras	12 (10,2%)	16 (6,1%)
<b>Total de Entrevistados</b>	<b>118</b>	<b>262</b>

Fonte: Watanabe et al., 2008.

As PDVs com baixa visão utilizam mais os recursos de ampliação de fonte (54,2%), enquanto que quase a totalidade das pessoas com cegueira (92,4%) utilizam os recursos sonoros (fala ou audiodescrição) como acessibilidade. Este dado nos levou a desenvolver a funcionalidade Fala/Audiodescrição em nosso App. Esta mesma pesquisa fez uma segunda pergunta aos usuários, desta vez sobre quais melhorias consideram



necessárias ou importantes nas funcionalidades de seus dispositivos móveis (Tabela 2).

**Tabela 2 – Melhorias mais necessárias ou importantes nas funcionalidades para PDVs**

	Funcionalidades	Pessoas com baixa visão	Pessoas com cegueira
1 <sup>a</sup>	Novas funcionalidades de fala/voz	18	66
2 <sup>a</sup>	Melhorias na saída de fala/audiodescrição	12	38
3 <sup>a</sup>	Navegação por GPS	10	38
4 <sup>a</sup>	Melhorias relacionadas ao E-mail	0	35
5 <sup>a</sup>	Legibilidade no <i>display</i>	20	0
6 <sup>a</sup>	Melhoria na saída de fala/audiodescrição durante edição de texto	8	11
7 <sup>a</sup>	Melhores modelos de dispositivo e de carregadores	4	10
8 <sup>a</sup>	Acessibilidade na Web	0	14
9 <sup>a</sup>	Melhorias no <i>hardware</i>	4	9
10 <sup>a</sup>	Qualidade do áudio da fala/audiodescrição	2	9

Fonte: Watanabe *et al.*, 2008.

As melhorias ou funcionalidades nos recursos sonoros sempre (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> funcionalidades, respectivamente) foram citadas majoritariamente pelas pessoas com cegueira. Ademais, as melhorias relacionadas às funcionalidades que requerem acesso a e-mail e a páginas Web (4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> funcionalidades respectivamente) foram citadas exclusivamente por usuários cegos.

Chapman e Chapman (2000, p. 12) definem multimídia como “qualquer combinação de duas ou mais mídias, representada em forma digital”. Tais mídias devem estar integradas e apresentadas em uma mesma interface, ou manipuladas pelo mesmo programa de computador. Esta integração pode contemplar os seguintes conteúdos: textos, gráficos, imagens, áudio, vídeo, animações e conteúdos interativos (SULEMA, 2016).





Tradicionalmente, a multimídia explora apenas dois sentidos do nosso corpo: a visão e a audição (SULEMA, 2016). Nos últimos anos, uma nova abordagem de conteúdos multimídia surgiu, sob o nome de *mulsemedia*- do inglês ***multiple sensorial media*** (mídia multissensorial), para abranger, de forma combinada, três ou mais sentidos humanos (GHINEA et al., 2014). Além de comportar as tradicionais mídias visuais e auditivas, as aplicações *mulsemedia* acrescentam outros objetos de mídias, para explorar os demais sentidos do corpo (tato, olfato e paladar). Pesquisas vêm explorando as mídias olfativas (GHINEA; ADEMOYE, 2012), as mídias gustativas (NARUMI et al., 2011) e as tecnologias hápticas que têm uma variedade de alternativas: sensações de vibração (CHA et al., 2009), vento (ABLART; VELASCO; OBRIST, 2017) e temperatura (LÖCHTEFELD et al., 2017). No caso do *BlindHelper App*, a tecnologia háptica em destaque é a vibração do *smartphone*, classificando-o assim como uma aplicação *mulsemedia* ao explorar também o tato humano. O sistema multimídia OBRAS 4D comporta as mídias audiovisuais (fala descritiva das mesorregiões, mapa e marcadores fiduciais) em ambiente de Realidade Aumentada, além da possibilidade do uso do *BlindHelper App* por PDVs.

### **3. O SISTEMA OBRAS 4D**

O Obras 4D é um sistema interativo de visualização que tem por objetivo permitir que usuários possam verificar o andamento de obras de infraestrutura do Governo do Estado da Paraíba. O sistema está disponível numa mesa interativa composta por um *grid* de telas, contendo o mapa do Estado paraibano impresso em alto relevo. Este mapa conterà as principais características do relevo paraibano, em material semitransparente, e



servirá de base para a projeção de marcadores fiduciais<sup>4</sup> e informações associadas às regiões do Estado. Estes marcadores fiduciais (Imagem 1 serão em número de quatro, cada um representando uma das quatro mesorregiões paraibanas (Zona da Mata, Agreste, Borborema e Sertão).

Imagem 1– Marcadores fiduciais utilizados no sistema Obras 4D



Fonte: Batista *et al.*, 2018.

Até seis usuários poderão interagir individual e paralelamente com o sistema, utilizando óculos de RA, formado por um dispositivo acoplado um *smartphone* com resolução de alta definição, e com saída de áudio de alta definição, ligado a fones de ouvido, para consumir as mídias com conteúdo sonoro. A Imagem 2 traz uma representação artística do usuário em frente à mesa interativa, utilizando o Obras 4D, com os principais componentes representados (a mesa interativa, a interface RA e os marcadores fiduciais).

---

<sup>4</sup> Um marcador fiducial “consiste em um quadrado com bordas pretas [...]” contendo “um padrão (template) específico que o torna único e distinguível de outros marcadores. Nele, qualquer informação pode estar gravada, como letra, número, nome ou imagem e seu rastreamento é realizado comparando trechos da imagem obtida com um banco de dados de marcadores até que um deles seja similar o suficiente à região central capturada pela câmera” (ROBERTO *et al.*, 2011)



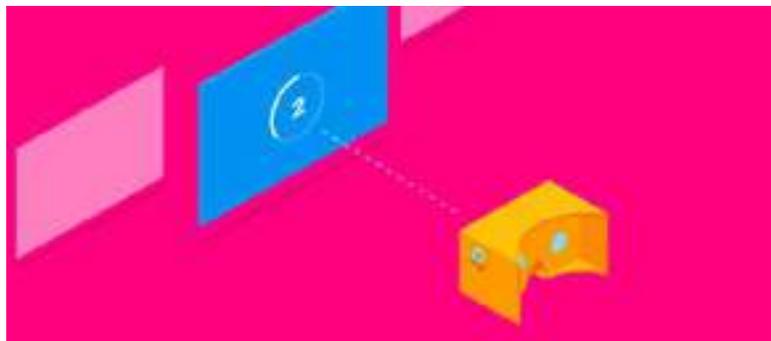
Imagem2 – Representação artística de utilização do sistema Obras 4D



Fonte: Batista *et al.*, 2018.

Ao navegar no sistema Obras 4D, o usuário poderá visualizar informações gerais acerca dos municípios paraibanos (como seus indicadores econômicos e pontos turísticos, dentre outros) e das obras que estes contemplam (como informações gerais sobre o andamento das obras, linha do tempo de fotos do progresso, panoramas 360º e modelos 3D). A Imagem 3 mostra a representação artística de como se dá a seleção de um marcador fiducial através do dispositivo RA.

Imagem 3 – Representação artística da seleção de um item de menu



Fonte: Batista *et al.*, 2018.



O usuário movimentará a cabeça para ativar o cursor de seleção, representado por uma pequena “mira”. Quando desejar selecionar algum marcador ou item de menu de informação, ele manterá fixo o cursor durante um período de tempo sobre este item para realizar a seleção e acessar os conteúdos multimídia. Ao realizar esta seleção, novas informações surgirão na interface com o usuário na forma de conteúdo RA (Imagem4).

Imagem 4 – Representação artística da seleção de um marcador fiducial projetado na mesa interativa e visualização do conteúdo correspondente em RA



Fonte: Batista *et al.*, 2018.

Após selecionar um marcador fiducial, em destaque na Imagem 4, são exibidas novas opções no menu correspondente à Zona da Mata. O usuário poderá navegar realizando a seleção da mesma forma, até chegar na informação desejada.

#### 4. O APLICATIVO *BLINDHELPER*

O aplicativo *BlindHelperApp* é um módulo do sistema Obras 4D que permite acessibilidade para PDVs através de interações hápticas e de *feedback* háptico e auditivo (audiodescrição). No caso em tela, ressaltamos

que o sistema Obras 4D serviu como plataforma para prova de conceito do aplicativo. Ademais, a audiodescrição foi adaptada do projeto GTAAaS (GTAAaS, 2019), acessibilidade como um serviço como foco em PDVs, que apresenta uma solução de geração automática de roteiros de audiodescrição de filmes.

De início, o aplicativo solicitará a permissão da câmera. Tal solicitação é realizada pelo sistema operacional *Android*. Para todo tipo de recurso que um *App* pode tirar a privacidade do usuário (por exemplo, microfone, câmera, GPS etc.), o *Android* pede permissão enviando uma mensagem por escrito. Isto é uma limitação para PDVs. Todavia, uma solução com mensagem do *Android* audível, possivelmente via leitor de tela do Google (chamado TalkBack (GOOGLE ACESSIBILIDADE, 2020), e resposta da PDV por comando de voz é uma das funcionalidades futuras do *App*.

Após a permissão do uso da câmera, o *App* capturará os marcadores fiduciais no mapa mirando a câmera num deles, e emitirá a audiodescrição para que a PDV explore a região, caso se incline o *smartphone* para a direita. A Imagem 5 apresenta uma tela inicial após a PDV apontar para o marcador Zona da Mata.



Imagem 5 –Tela inicial do *BlindHelperApp*

Fonte:Elaborada pelo autor (2020).



Após a escolha de uma das obras, o *App* exibe os dados disponíveis àquela obra (Imagem 6). Esta tela foi projetada não para PDVs, mas para que os leitores deste artigo compreendam quais dados são audíveis e em que ordem aparecem. Ou seja, o propósito da Imagem 6 é apenas para fins de exemplificação.



Imagem 6 – Tela com dados de obra selecionada no *BlindHelperApp*

Fonte:Elaborada pelo autor (2020).

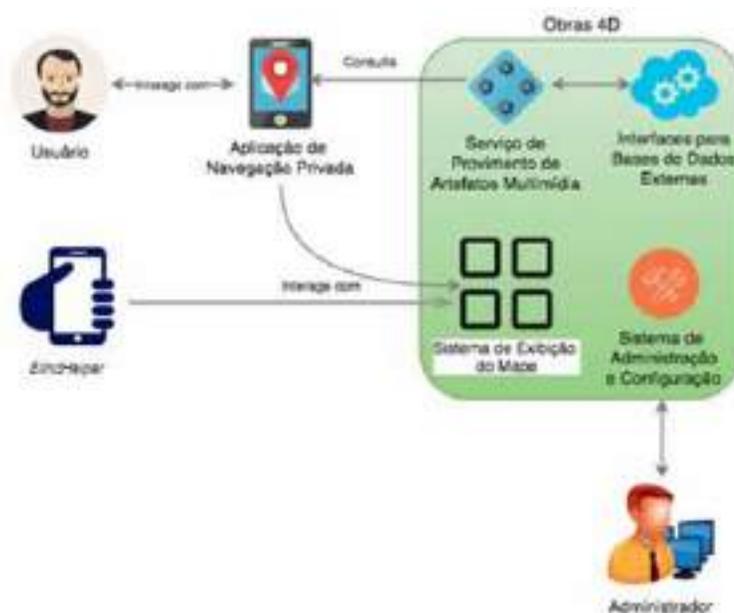
Os tópicos de informações de obra selecionada na Imagem 6 aparecem em ordem pré-estabelecida pelo designer. Inclinando para cima ou para baixo, a PDV navega pelas opções. Inclinando para a direita, ela ouve mais informações daquele tópico. Inclinando para a esquerda duas vezes, ela volta para a lista de obras da região.

O ambiente computacional utilizado para a construção deste aplicativo é composto pelos seguintes materiais (software e hardware): *Notebook* Dell, com sistema operacional Ubuntu 18.04, com 4 GB de memória RAM e processador *Intel Inside Core i3*; *Smartphone* Moto G5S, com sistema operacional *Android* 8.1.0, e com 2 GB de memória RAM; *Java Development Kit* versão 8; IDE *Android Studio*, para Linux, versão 3.2;



Plugin de compilação *AndroidGradle* versão 3.3.2; Biblioteca *EasyAR SDK*<sup>5</sup>, versão 2.3.0; Gerenciador de versão *Git*, com apoio da plataforma *GitLab*<sup>6</sup>; e linguagem de programação *Java*. Para a modelagem dos diagramas de máquina de estados foi utilizada a Linguagem de Modelagem Unificada (RAMBAUGH et al., 2004) (do inglês: *Unified Modeling Language - UML*), com apoio da plataforma *draw.io*<sup>7</sup>. O *BlindHelper App* interage diretamente com o Sistema de Exibição do Mapa do sistema *Obras 4D*, através da captura dos marcadores fiduciais (Imagem 7).

Imagem 7 – Representação gráfica da arquitetura do *BlindHelperApp* em relação aos componentes do sistema *Obras 4D*



Fonte: Adaptada de Batista *et al.*(2018).

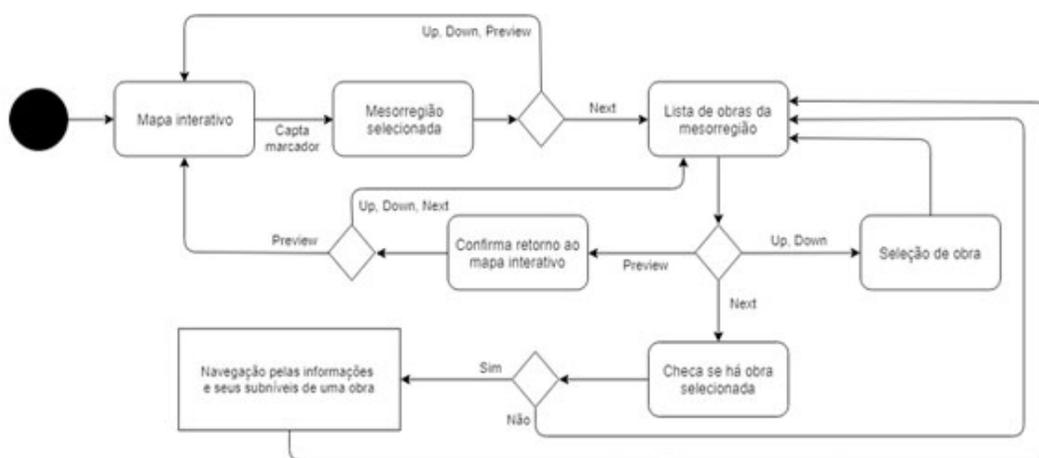
<sup>5</sup> Disponível em <http://www.easyar.com>.

<sup>6</sup> Disponível em <http://gitlab.com>.

<sup>7</sup> Disponível em <http://draw.io>.

Para explicar o funcionamento do *BlinderHelper App*, recorreremos ao Diagrama de Máquina de Estados (Imagem 8). Para efeitos deste diagrama, os eventos *Up*, *Down*, *Next* e *Preview* correspondem respectivamente às ações do usuário, ao inclinar o *smartphone* para cima, para baixo, para a direita e para a esquerda.

Imagem 8 – O diagrama de máquina de estados do aplicativo *BlindHelper*



Fonte:Elaborada pelo autor (2020).

O sistema inicia no **Mapa interativo** com a exibição da câmera, esperando captar um dos marcadores de mesorregião. Ao disparar o evento de captura de marcador de mesorregião, o sistema passa para o estado de **Mesorregião selecionada**, aguardando o usuário efetuar alguma ação com o *smartphone*. No caso de disparo dos eventos *Up*, *Down* ou *Preview*, o sistema retorna ao Mapa interativo, e no caso de disparo do evento *Next* o sistema entra no estado **Lista de obras da mesorregião**, exibindo a lista de obras da mesorregião correspondente.



No estado **Lista de obras da mesorregião** o sistema aguarda sempre o disparo de algum evento por alguma ação do usuário de inclinar o *smartphone* para quaisquer dos lados, e é inicializado com a seleção de obras nula.

No caso de disparo dos eventos *Up* ou *Down*, o sistema entra no estado de **Seleção de Obra**, alterando a obra que está atualmente selecionada, seguindo a ordem disposta na base de dados. No caso do evento *Up*, seleciona a obra anterior à atualmente selecionada, e no caso de evento *Down*, a próxima obra. Se não havia seleção ainda (seleção nula), o evento *Up*, seleciona a última obra da lista, e o evento *Down*, seleciona a primeira da lista.

Ainda na Lista de obras da mesorregião, ao disparar o evento *Preview*, o usuário retornará ao Mapa interativo. Neste caso, o sistema **Confirma retorno ao mapa interativo**, limpando a seleção de obra atual, e aguardando a confirmação do usuário. O usuário confirma disparando novamente o evento *Preview*, retornando ao Mapa interativo. Caso dispare os eventos *Up*, *Down* e *Next*, o usuário cancela o retorno ao Mapa interativo e o sistema retorna ao estado **Lista de obras da mesorregião**.

Por fim, ao disparar o evento *Next* no estado Lista de obras da mesorregião, o usuário confirmará a seleção de uma obra da lista para acessar suas informações, porém o sistema **Checa se há obra selecionada**. Se houver, o sistema entra no estado composto **Navegação pelas informações e seus subníveis de uma obra**. Se não, o sistema retorna ao estado Lista de obras da mesorregião.

A usabilidade do aplicativo foi preliminarmente testada por dois grupos de usuários: o de desenvolvedores e o de PVDs. O primeiro grupo testou com marcadores fiduciais impressos em papel e também na mesa do sistema Obras 4D. O segundo grupo testou com marcadores em papel por impedimentos burocráticos para acessar a mesa do Obras 4D. De início



relataremos o teste de usabilidade feito pelos desenvolvedores. Em seguida, o teste feito pela PDV será comentado.

Para utilizar o *BlinderHelper App*, o usuário se posiciona junto ao local onde os marcadores estão dispostos, com a tela do *smartphone* voltada para si. Após inicializar o aplicativo, ela posiciona a câmera sobre um marcador. A detecção do marcador é sensível: o *App* é capaz de detectar a imagem mesmo que o usuário movimente o dispositivo de forma rápida ou com tremor. É preferível, mas não obrigatório, que haja alguma sinalização tátil nos marcadores para facilitar a escolha ao usuário PDV.

Após detectar o marcador, o *BlindHelper App* lista as opções de informação referentes àquele marcador, passando a informação para o usuário através de audiodescrição. A navegação a partir daqui é baseada em quatro gestos, que serão detectados pelo *BlindHelper App* através do acelerômetro do dispositivo. Os gestos são os seguintes: mover o *smartphone* para cima, para baixo, para a esquerda ou para a direita, simbolizando, respectivamente, listar a opção anterior, a próxima opção, retornar um nível ou avançar um nível. A Imagem 9 mostra uma foto de usuário do *App* em fase de teste de usabilidade.

Imagem9 – Usuário em teste de usabilidade do *BlindHelper App*



●  
●  
●  
Fonte:Elaborada pelo autor (2020).



A seguir apresentamos a descrição de um dos testes de usabilidade utilizando um *smartphone* Moto G5S: ao iniciar o *App* é aberta a câmera do dispositivo. O usuário pode manusear a mesa em relevo enquanto posiciona o dispositivo sobre um marcador. Ao capturar um marcador (Borborema, neste exemplo), a aplicação ativa a funcionalidade vibração do *smartphone* e anuncia em voz: “Incline o *smartphone* para a direita para explorar as obras da região Borborema”. O usuário, se decidido a explorar as informações desta região, inclina o *smartphone* para a direita, e a aplicação emite uma vibração confirmando a ação. O usuário deverá inclinar o *smartphone* para cima ou para baixo para selecionar uma obra para explorar, conforme anuncia a aplicação: “Movimente o *smartphone* para cima ou para baixo para selecionar uma opção”. A cada movimento, a aplicação vibra e anuncia o nome da obra. Para selecionar uma delas, o usuário deverá inclinar o dispositivo à direita. Ao escolher uma opção denominada “Importação GEO\_\_”, a aplicação vibra e anuncia em voz: “Apresentaremos as informações sobre Importação GEO\_\_”. O usuário finalmente chegou às informações da obra: assim ele poderá inclinar o *smartphone* para cima ou para baixo para ouvir as informações disponíveis sobre a mesma. Para ouvir detalhes sobre a obra, a PDV deverá inclinar o dispositivo à direita. Ao fazê-lo, a aplicação vibra e anuncia em voz toda a informação disponível para aquela obra.

Há um vídeo com exemplo de uso do aplicativo, conimagemdo para acessibilidade ao sistema Obras 4D, disponível no endereço descrito na nota de rodapé<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Disponível em blind.



O teste de usabilidade com um usuário cego foi realizado no Instituto dos Cegos da Paraíba, com um *smartphone* Moto G5S, com o aplicativo *BlindHelper App* conimagemdo para o Sistema Obras 4D, e os quatro marcadores deste sistema impressos no tamanho de 12cm x 12cm, na cor preta, em folhas de papel do tipo Ofício. Os marcadores foram dispostos lado a lado em uma mesa, diante da PDV, na mesma ordem em que constam no mapa do Estado da Paraíba, sendo, da esquerda para a direita: Sertão; Borborema; Agreste; e Zona da Mata. A Imagem 10 exibe o usuário cego utilizando o *BlindHelper App* durante a realização do teste de usabilidade.

Imagem 10 – Teste de usabilidade sendo realizado por usuário cego



Fonte:Elaborada pelo autor (2020).

Esta PDV explorou livremente os marcadores impressos. Ao final, foi perguntada sua opinião sobre os seguintes pontos: a utilidade do aplicativo; a facilidade em usar o aplicativo; e se acha o aplicativo adaptável para outras atividades. O usuário relatou acreditar que o aplicativo é útil e o formato de uso é bom por causa da popularidade do uso de *smartphones*. Contudo, sugeriu ajustes na captura dos comandos, visto que sentiu alguma dificuldade no manuseio porque o sensor de aceleração do *smartphone* era

demasiado sensível aos seus movimentos, ou seja, ao inclinar o *smartphone*, dependendo da demora do usuário para retorná-lo à posição inicial, às vezes o *App* detectava como se ele tivesse inclinado mais de uma vez. Ademais, o usuário relatou que este tipo de aplicação poderia ser adaptável para realizar reconhecimento de cédulas.

Um resumo dos resultados obtidos com o uso do *BlindHelper App*, em comparação com outras quatro soluções para cegos (*Slide Rule*(KANE; BIGHAM; WOBROCK, 2008), *MTITK*(BUZZI et al., 2014), *Br’Eye*(BOURAOUI; SOUFI, 2018), e *Intelligent Eye*(AWAD et al., 2018)), é apresentada na Tabela 3. Nesta análise foram considerados os seguintes aspectos: *input* (tipo de abordagem háptica) e *output* (audiodescrição e tipo de abordagem háptica).

Tabela 3 – Tabela comparativa de trabalhos relacionados

	<b>Input</b> háptica	<b>Output</b> audiodescrição	háptica
Slide Rule	Touch screen	Sim	
MTITK	Touch screen	Sim	Vibração
Br’Eye	Touch screen	Sim	Vibração
Intelligent Eye	Touch screen	Sim	
BlindHelper	Movimento	Sim	Vibração

Fonte:Elaborada pelo autor (2020).

Da análise da Tabela 3, podemos perceber que o método de interação das outras soluções com a aplicação (coluna *input*) é o toque (*touchscreen*): não há outros recursos do *smartphone*, como os sensores de movimento (acelerômetro ou giroscópio). Nosso *App* utiliza o acelerômetro como método de entrada. Assim, a PDV não precisa tocar a tela do *smartphone*, apenas movimentar sua mão o que é mais vantajoso para uma PDV. Isso faz com



que ela não precise se preocupar em mensurar a superfície da tela para descobrir onde está exatamente um determinado botão ou marcador.

Em relação ao método de *feedback* ao usuário (coluna *output*), é possível notar que todos aplicativos móveis para acessibilidade exploram a audiodescrição: a necessidade de provimento de *feedback* em fala é unânime. Já no caso de abordagem háptica, apenas o MTITK e o *Br'Eye* fazem uso de vibração como forma de *feedback*. Tal forma também foi usada pelo *BlindHelper App*.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos o *BlindHelper App*, um aplicativo móvel adicionado como módulo de acessibilidade a PDVs para sistemas multimídia que são baseados em RA. No caso em tela, o sistema Obras 4D utiliza marcadores fiduciais para o disparo de eventos. O *BlindHelper App* proveu acesso a todas as informações do sistema original sem modificá-lo, sem necessidade de se integrar a este, e sem necessitar de conexão em rede com nenhum outro dispositivo nem com a internet. Isto torna o *App* replicável para outros sistemas de RA baseados em marcadores fiduciais ou outros mecanismos sinalizadores de eventos.

O projeto e o desenvolvimento desta solução se justifica pelo fato de que as formas de acessibilidade à sistemas multimídia existentes, baseadas em abordagens tradicionais (em Braille, leitores e amplificadores de tela) possuem limitações, tais como: a maioria das PDVs não conhecem o alfabeto Braille; muitos sistemas multimídia não são capazes de serem lidos pelos softwares leitores de tela do mercado; e os softwares amplificadores de tela não serão úteis para as PDVs com deficiência crônica, ou seja, cegueira. Estas limitações podem ser sanadas através de recursos existentes nos dispositivos móveis modernos.





Obtivemos como resultado uma aplicação *mulsemedia* capaz de fornecer ao usuário uma abordagem háptica como método de entrada, baseada em movimentos com a mão. Tal aplicação utilizou o sensor de aceleração do *smartphone* para captar a ação de uma PDV através de audiodescrição e de vibração. Testes de usabilidade preliminares foram realizados.

Outra característica relevante do *App* é sua portabilidade: como o *BlindHelper App* utiliza a captura via câmera dos mesmos marcadores fiduciais do sistema original, não há necessidade de integração da infraestrutura entre o *App* e outro sistema. Logo, ambos poderão ser executados com independência mútua e em paralelo.

Na prova de conceito do *BlindHelper App* como módulo de acessibilidade do sistema Obras 4D, constatamos as seguintes vantagens: economia de recursos materiais e financeiros, fácil conimagemção, e fácil customização. Em seguida descreveremos, respectivamente, cada uma delas.

O *BlindHelper App*, ao substituir o Aplicativo de Navegação Privada do sistema Obras 4D (Imagem 7), utiliza os recursos tecnológicos disponíveis no próprio *smartphone*, ou seja, não há necessidade de hardware adicional. No caso do Obras 4D, os próprios *smartphones* utilizados como óculos RA servem de dispositivo móvel para o *BlindHelper App*, quando o usuário for uma PDV, economizando recursos financeiros com a compra de novos equipamentos.

É possível facilmente acrescentar, substituir e remover imagens e informações, ou seja, conimagemr para outros tipos de aplicações RA, sem substituição de equipamentos.

A interação entre o *App* e o sistema RA é através dos marcadores. Assim, não é necessário realizar nenhuma modificação de infraestrutura para integrar os dois sistemas, nem acrescentar equipamentos adicionais. Noutras palavras,





através do *BlindHelper App*, os desenvolvedores de sistemas de RA conseguem prover à PDV acesso a qualquer informação disponível aos usuários não portadores de deficiência visual, isto é, não precisa realizar modificações no sistema RA.

O *BlindHelper App* pode ser conimagemdopara o ensino de várias disciplinas escolares tais como história, geografia, ciências e todas aquelas que utilizam conteúdo audiovisual na didática.

O uso do *BlindHelper App* também pode ser considerado para o ensino de Braille: se ofereceria imagens do alfabeto Braille como marcadores fiduciais junto com uma superfície em relevo com o mesmo alfabeto com os pontos em contraste com a superfície. A PDV poderia tocar o relevo e o *App*, ao captar a imagem dos pontos em contraste, reconheceria como um marcador e emitiria o áudio correspondente ao nome da letra.

Para nova versão do *App*, pretendemos testar o leitor de tela do Google para tornar audíveis as mensagens geradas pelo sistema operacional *Android*. Por exemplo, a mensagem para autorizar o uso da câmera. Há outros recursos de acessibilidade nativos no *Android* que devem ser avaliados para possível incorporação. Ademais, é importante a realização de testes de usabilidade com uma gama maior de PDVs.

## REFERÊNCIAS

ABLART, D.; VELASCO, C.; OBRIST, M. **Integrating mid-air haptics into movie experiences**. In: TVX 2017 - Proceedings of the 2017 ACM International Conference on Interactive Experiences for TV and Online Video, 2017.

ANATEL. **Acessos SMP 2015-2018 - Total**. Disponível em: [https://cloud.anatel.gov.br/index.php/s/TpaFAwSw7RPfBa8/download?path=%2FMovel\\_](https://cloud.anatel.gov.br/index.php/s/TpaFAwSw7RPfBa8/download?path=%2FMovel_)



Pessoal%2FTotal%2Fcsv&files=Acessos\_SMP\_2015-2018\_-\_Total.csv.  
Acesso em: 10 jan. 2020.

AWAD, M. *et al.* Intelligent eye: A mobile application for assisting blind people. 2018 IEEE Middle East and North Africa Communications Conference (MENACOMM). **Anais eletrônicos...IEEE**, abr. 2018. Disponível em: <https://ieeexplore.ieee.org/document/8371005/>. Acesso em: 3 fev. 2019.

BATISTA, C. E. C. *et al.* **Relatório Técnico com modelo de referência acerca de projetos similares e tecnologias relacionadas.** [S.l.: s.n.], 2018.

BERSCH, R. **Introdução à tecnologia assistiva.** Porto Alegre, 2017.

Boll, S. **Multimedia Takes on Societal Challenges.** *IEEE MultiMedia*, v. 22, n. 4, pp. 2–3. **Anais ...**, 2015.

BOURAOUI, A.; SOUFI, M. Br'Eye: An Android Mobile Application to Teach Arabic and French Braille Alphabets to Blind Children in Tunisia. In: 2018 IEEE Middle East and North Africa Communications Conference (MENACOMM). IEEE, pp. 357–364. **Anais ...**, 2018.

Bourne, R. R. A. et al. Magnitude, temporal trends, and projections of the global prevalence of blindness and distance and near vision impairment: a systematic review and meta-analysis. *The Lancet Global Health*, 5(9), pp. e888–e897. **Anais ...**, 2017.

Buzzi, M. C. et al. Designing a text entry multimodal keypad for blind users of touchscreen mobile phones. In: Proceedings of the 16th international ACM SIGACCESS conference on Computers & accessibility - ASSETS '14. **Anais ...**New York, New York, USA: ACM Press, pp. 131–136., 2014.

Carneiro, M. M., Velho, L. **Assistive Interfaces For The Visually Impaired Using Force Feedback Devices And Distance Transforms.** In: *Information Technology and Disabilities E-Journal*, 10(2), 2004.



Disponível em: <<http://itd.athenpro.org/volume10/number2/carneiro.html>>. Acesso em: 3 fev. 2019.

Carvalho, V. F. et al. **Tecnologias assistivas aplicadas a deficiência visual: recursos presentes no cotidiano escolar e na vida diária e prática.** *Educere - Revista da Educação da UNIPAR*, 16(1), pp. 61–74., 2016.

CHA, J. et al. HugMe: Synchronous haptic teleconferencing. Proceedings of the seventeen ACM international conference on Multimedia - MM '09. **Anais eletrônicos** ...New York, New York, USA: ACM Press, 2009. Disponível em: <<http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=1631272.1631535>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

CHAKRABORTY, T.; SAMANTA, D. Exploring an effective interaction mode for blind mobile users in India. Proceedings of the 11th Asia Pacific Conference on Computer Human Interaction - APCHI '13. **Anais eletrônicos**...New York, New York, USA: ACM Press, 2013. Disponível em: <<http://dl.acm.org/citation.cfm?doid=2525194.2525306>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

Chapman, N., Chapman, J. **Digital Multimedia**. 1ª ed. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, 2000.

Covaci, A. et al. **Is Multimedia Multisensorial? - A Review of Mulsemmedia Systems.** *ACM Computing Surveys*, 1(1), 2018. Disponível em: <<https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3233774>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

Csapó, Á. et al. **A survey of assistive technologies and applications for blind users on mobile platforms: a review and foundation for research.** *Journal on Multimodal User Interfaces*. Springer Berlin Heidelberg, 9(4), pp. 275–286, 2015. Disponível em: <<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs12193-015-0182-7.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Damaceno, R. J. P., Braga, J. C., Chalco, J. P. M. Mobile Device Accessibility for the Visually Impaired. In: Proceedings of the 15th Brazilian Symposium on Human Factors in Computer Systems - IHC 2016. **Anais eletrônicos** ...





New York, New York, USA: ACM Press, pp. 1–10. Disponível em: <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3033701.3033703>>. Acesso em: 21 mai. 2019.

GHINEA, G.; ADEMOYE, O. **The sweet smell of success: Enhancing multimedia applications with olfaction**. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, v. 8, n. 1, p. 1–17. Disponível em: <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3033701.3033703>>. Acesso em: 21 mai. 2019.

Ghinea, G. et al. **Mulsemmedia: State-of-the-Art, Perspectives and Challenges**. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, 11(1s), pp. 1–23. Disponível em: <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/2617994>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GSMA Intelligence. **Global mobile trends 2017**. [S.I.: s.n.], 2017.

GTaaS. Grupo de Trabalho Acessibilidade como um Serviço. Disponível em: <<http://gtaas.lavid.ufpb.br/projeto/>>. Acesso em: 3 ago. 2019.

Hakobyan, L. et al. **Mobile assistive technologies for the visually impaired**. Survey of Ophthalmology, 58(6), pp. 513–528. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/24054999/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

HERSH, M. A.; JOHNSON, M. A. **Assistive Technology for Visually Impaired and Blind People**. London: Springer London, 2008.

IBGE. **Censo Demográfico 2010 - Características Gerais da População, Religião e Pessoas com Deficiência**. Rio de Janeiro., 2010.

KANE, S. K.; BIGHAM, J. P.; WOBBROCK, J. O. Slide Rule: Making Mobile Touch Screens Accessible to Blind People Using Multi-Touch Interaction Techniques. In: Proceedings of the 10th international ACM SIGACCESS conference on Computers and accessibility - Assets 2008. **Anais eletrônicos...** New York, New York, USA: ACM Press Disponível em: <<http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=1414471.1414487>>. Acesso em: 3 ago. 2019.





KIRNER, C.; SISCOOTTO, R. **Realidade Virtual e Aumentada: Conceitos, Projeto e Aplicações**. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2007.

LBI. **Lei Brasileira de Inclusão**. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm)>. Acesso em: <31 mar. 2020>.

LÖCHTEFELD, M. et al. Comparing Thermal and Haptic Feedback Mechanisms for Game Controllers. In: Proceedings of the 2017 CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems - CHI EA 2017. **Anais eletrônicos...**New York, New York, USA: ACM Press, 2017. Disponível em: <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3027063.3053172>>. Acesso em: 1 mai. 2019.

McGookin, D., Brewster, S., Jiang, W. Investigating touchscreen accessibility for people with visual impairments. In: Proceedings of the 5th Nordic conference on Human-computer interaction building bridges - NordiCHI 2008. **Anais eletrônicos...** New York, New York, USA: ACM Press, p. 298. Disponível em <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/1463160.1463193>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

MIYASHITA, H. et al. Making multimedia content accessible for screen reader users. In: Proceedings of the 2007 international cross-disciplinary conference on Web accessibility (W4A) - W4A '07. **Anais eletrônicos...** New York, New York, USA: ACM Press, 2007. Disponível em: <<http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=1243441.1243443>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

Murray, N. et al. **Multiple-Scent Enhanced Multimedia Synchronization**. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, 11(1s), pp. 1–28, 2014. Disponível em: <<https://dl.acm.org/doi/10.1145/2637293>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

NARUMI, T. et al. Augmented Reality Flavors: Gustatory Display Based on Edible Marker and Cross-Modal Interaction. In: Proceedings of the 2011 annual conference on Human factors in computing systems - CHI '11. **Anais eletrônicos...**New York, New York, USA: ACM Press, 2011.





Disponível em: <<http://dl.acm.org/citation.cfm?doid=1978942.1978957>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

NATIONAL FEDERATION OF THE BLIND. **The Braille Literacy Crisis in America**. National Federation of the Blind, 2009.

O'MODHRAIN, S. et al. **Designing Media for Visually-Impaired Users of Refreshable Touch Displays: Possibilities and Pitfalls**. IEEE Transactions on Haptics, v. 8, n. 3, p. 248–257, 2015.

POKEMON. NIANTIC, Inc. Disponível em: <[https://nianticlabs.com/pt\\_br/support/pokemongo/](https://nianticlabs.com/pt_br/support/pokemongo/)>. Acesso em: 07 de abr. de 2020.

Rambaugh, J., Jacobson, I., Booch, G. **The Unified Modeling Language Reference Manual**. Addison-Wesley Professional. Second edition, 2004.

ROBERTO, R.; TEIXEIRA, J. M.; LIMA, J. P.; SILVA, M. M. O. da; ALBUQUERQUE E.; ALVES, D.; TEICHRIEB, V.; KELNER, J. **Jogos Educacionais Baseados em Realidade Aumentada e Interfaces Tangíveis**. Tendências e Técnicas e Realidade Virtual e Aumentada, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 91-128, jan./dez. 2011.

SILVA, J. de F. da S. et al. **Protótipo de um Aplicativo Mobile para Reconhecimento de Vestimentas para Pessoas Cegas**. Revista Educação Especial, v. 32. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/32551>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

Sherman, W. R., Craig, A. B. **Understanding Virtual Reality—Interface, Application, and Design**. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2003.

SULEMA, Y. **Mulsemmedia vs. Multimedia: State of the art and future trends**. In: International Conference on Systems, Signals and Image Processing (IWSSIP' 2016) . **Anais eletrônicos...** IEEE Xplore Digital Library. Disponível em: <<http://ieeexplore.ieee.org/document/7502696/>>. Acesso em: 12 jul. 2019.





GOOGLE ACESSIBILIDADE. **Recursos para Desenvolvedores e Editores**. Disponível em <<https://www.google.com/intl/pt-BR/accessibility/for-developers/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

Timmerer, C. et al. **Assessing the quality of sensory experience for multimedia presentations**. Signal Processing: Image Communication. Elsevier, 27(8), pp. 909–916. Disponível em; < <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0923596512000252>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Braille Virtual 1.0**. Disponível em: <<http://www.braillevirtual.fe.usp.br/pt/index.html>>. Acesso em: 8 jul. 2019.

WATANABE, T. et al. A Survey on the Use of Mobile Phones by Visually Impaired Persons in Japan. In: International Conference on Computers Helping People with Special Needs, ICCHP 2018. **Anais eletrônicos...** Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2008. Disponível em:<[https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-540-70540-6\\_162](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-540-70540-6_162)>. Acesso em: 3 set. 2019.

YUAN, Z.; GHINEA, G.; MUNTEAN, G.-M. Quality of experience study for multiple sensorial media delivery. In: International Wireless Communications and Mobile Computing Conference (IWCMC 2014). **Anais eletrônicos...** IEEE Xplore Digital Library. Disponível em: <<http://ieeexplore.ieee.org/document/6906515/>>. Acesso em: 8 mai. 2019.

ZENITH. **Media Consumption Forecasts 2016**. [S.I.: s.n.], 2016.





O IMPULSO DIONISIACO EM ALCEU VALENÇA:  
UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO DISCO “VIVO!”

THE DYONISIAN IMPULSE IN ALCEU VALENÇA:  
A DISCOURSE ANALYSIS OF THE ALBUM “VIVO!”

Júlio de Oliveira LIMA<sup>1</sup>

Nadia Pereira da Silva Gonçalves de AZEVEDO<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Formado em Letras, na UFPE, atualmente cursa o mestrado em Ciências da Linguagem, da UNICAP. E-mail: juliojulissimo@gmail.com.

<sup>2</sup> Fonoaudióloga (Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação - IBMR, Rio de Janeiro, 1978). Mestre em Fonoaudiologia (Mestrado Acadêmico, PUC-SP, 2000). Doutora em Letras e Linguística (Doutorado, UFPB, 2006). Professora adjunto III da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: nadiaazevedo@gmail.com.





## RESUMO

No presente artigo, analisamos o disco “Vivo!” (1976), de Alceu Valença, para investigar o impulso dionisiaco nele. Descrito exhaustivamente por Nietzsche, esse impulso produz sentidos, na obra de Alceu Valença, de afronta à ordem racional e também ao conservadorismo da Ditadura Militar no Brasil. Para analisarmos tanto o aspecto verbal quanto o visual e auditivo, encontraremos em Zumthor (2007) uma definição de *performance* que nos será cara; e na Análise do Discurso de linha francesa encontraremos apoio para tratarmos da produção de sentidos na obra. Este artigo trata da arte, e da performance, enquanto forma de resistência em tempos de totalitarismo.

## PALAVRAS-CHAVE

Alceu Valença; Vivo; Análise do Discurso; *performance*; dionisiaco; Ditadura Militar.

## ABSTRACT

In this article, we analyze the album “Vivo!” (1976), by Alceu Valença, in order to investigate the artist’s dionysian impulse. The dionysian impulse has been exhaustively described by Nietzsche and in the work of Alceu Valença it produces meanings of outrage to the rational order and also to the conservative Brazilian society during the Military Dictatorship. In order to analyse the verbal, the visual and the musical aspect of the record, we may find in Zumthor (2007) a definition of performance that will be helpful in our research; and in the french Discourse Analyses we may





find support to deal with the production of meanings in the album. This article is about art as a means of resistance in times of totalitarianism.

## KEYWORDS

Alceu Valença; Vivo; DiscourseAnalysis; performance; dionisian; Dictatorship.

## INTRODUÇÃO

Alceu Valença, artista pernambucano de São Bento do Una, agreste pernambucano, possui uma extensa obra musical. Mais conhecido por seus *hits* ligados ao carnaval e a uma tropicalidade lúdica, Alceu Valença iniciou sua carreira durante o período de maior intensidade da Ditadura Militar no Brasil.

Neste artigo, temos o objetivo de investigar o **impulso dionisíaco** (NIETZSCHE, [1872] 2007) em sua música, através de uma análise do disco “*Vivo!*” (1976). Esse impulso é parte de seu *show* e da sua *performance* até hoje. Alceu Valença pula, corre, grita e estimula a participação de seu público desde a década de 1970.

Nossa hipótese é que Alceu Valença representa esse “impulso” dionisíaco, em aspectos como as letras, os arranjos e as imagens que ele escolheu para divulgação de sua obra. Seu discurso, frontalmente questionador e libertino, também pode ser compreendido como forma de resistência ao que estava acontecendo no país e no mundo.

Segundo Orlandi (2007), “[...] no momento em que a violência da ditadura era mais aguda e a censura já se tinha instalado no cotidiano de todo brasileiro, formas muito variadas de comunicação e de resistência se





estabeleceram” (p.114). Foi esse o período em que Alceu Valença, nordestino que migrou para o Rio de Janeiro em busca do mercado musical, começou sua carreira artística. O Ato Institucional número 5 (AI-5) havia sido decretado em 1968, intensificando a perseguição a jovens, artistas, professores.

A resistência à Ditadura se dava fisicamente, através das guerrilhas urbanas e rurais, mas também no âmbito cultural e artístico, especialmente nos festivais de música. O questionamento àquele regime era possível por meio das metáforas, das imagens, das *performances*. Driblava-se, assim, algumas vezes, a censura institucional, que tinha o poder de liberar ou não um fonograma, um *show*, um livro, uma matéria de jornal.

## 1. O CONTEXTO HISTÓRICO

O movimento *hippie* dos EUA e da Inglaterra influenciou as artes no Ocidente graças a obras gestadas na década de 1960, como o disco *Sgt. Peppers*, dos *Beatles*, e o filme *Woodstock*. Para Pignatari (1998, p. 46), os Estados Unidos sediaram a última festa moderna produtora de símbolos emocionalmente energizados: o movimento *hippie* da contracultura. Ainda segundo Pignatari, esse movimento promoveu uma volta ao campo, mas um campo místico e metafísico. Os *hippies* representavam uma crítica ao *modus operandi* do capitalismo.

Por outro lado, a esquerda tradicional da época, representada por países como Cuba, China e União Soviética, ignorava (e sufocava) questões de grande importância para a juventude, como seus dilemas existenciais, psicológicos e sexuais. Aqueles jovens do pós-guerra haviam crescido num ambiente de paranoia e polarização entre capitalismo e comunismo.





No final dos anos 1960, surgiu uma nova questão, que ecoaria fortemente na década seguinte, trazida principalmente por esses jovens: o **corpo**. “É no desenrolar de um processo político [...] que apareceu, cada vez com maior insistência, o problema do corpo. Pode-se dizer que o que aconteceu a partir de 1968 - e, provavelmente, aquilo que o preparou - era profundamente anti-marxista” (FOUCAULT, [1979] 2011, p.147). O materialismo dialético não dava conta das novas experiências e reivindicações porque a juventude ocidental passava, como o uso de alucinógenos, o culto à meditação e a defesa do “amor livre”.

Alceu Valença, oriundo de São Bento do Una, que estudara no Recife e convivia com poetas e pensadores da cultura, refletia duas forças culturais que se contrapunham. O patriarcado nordestino, “as vozes daquele tempo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2018), de autores como Gilberto Freyre e Ascenso Ferreira; mas trazia também a estética e as questões dos novos tempos, da juventude que não aceitava as restrições morais e comportamentais da sociedade brasileira. Essa segunda força nos oferece discursos (verbo-musicais-performáticos) claramente associados ao impulso dionisíaco.

## **2. “O DIONISÍACO”, SEGUNDO NIETZSCHE**

Em seu livro “*O Nascimento da Tragédia*” ([1872] 2007), Nietzsche defende a tese de que a arte grega clássica, mais especificamente a tragédia ática, era constituída de duas grandes forças, representadas pelos deuses Apolo e Dionísio. O “impulso” dionisíaco estaria associado à embriaguez e a uma comunhão com a natureza, enquanto o apolíneo estaria associado ao sonho e à imagem. O apolíneo seria a arte do figurador plástico e o dionisíaco seria a arte não figurada da música (NIETZSCHE, [1872] 2007, p. 24).





Esses impulsos “caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (idem, p. 24). O apolíneo se associava ao aspecto solar e o dionisíaco ao êxtase, à violência sonora, ao auto-esquecimento. No estado dionisíaco, “[...] o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza [...]” (idem, 2007, p. 28).

Nietzsche afirma o seguinte:

Imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo **odesmesurado** da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro [...]. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. ([1872] 2007, p. 38, grifo do autor)

Segundo Nietzsche, foi com a ascensão do pensamento dialético de Sócrates que se deu a supressão do impulso dionisíaco na cultura grega. Para Sócrates, que foi descrito por Nietzsche como “o não-místico”, o belo estaria atrelado ao inteligível e a virtude ao saber (NIETZSCHE, [1872] 2007, p. 78). Essa repressão ao impulso dionisíaco teria culminado com a decadência, e o “suicídio” da tragédia grega, porém, Dionísio se teria refugiado nas profundezas do mar, na maré mística de um culto secreto que recobriria pouco a pouco o mundo inteiro (idem, p. 69-81).

Podemos associar esse impulso dionisíaco às mudanças culturais profundas acontecidas no Ocidente ainda na década de 1960, sentidas com maior impacto no Brasil durante a década seguinte. O êxtase, a cultura





orgiástica, a ruptura com padrões da racionalidade dialética, a revalorização do corpo: tudo isso nos remete a esse impulso.

A música dionisíaca era caracterizada pela violência do som e por causar, no mundo greco-homérico, **espantos e pavores**, em oposição à música de Apolo com seus “sons insinuados” (NIETZSCHE, [1872] 2007 p. 31). O *rock’n’roll*, com seus acordes simples e distorcidos, pode ser compreendido como um eco dessa musicalidade dionisíaca no século XX.

## 2.1. ANÁLISE DO DISCURSO

Para lidarmos com as músicas do disco “*Vivo!*”, de Alceu Valença, encontraremos lastro na metodologia, e também na teoria, da Análise do Discurso de linha francesa (AD) que, como disciplina de interpretação, trabalha com o não logicamente-estável, não se reduzindo à ordem das “coisas a saber”, no sentido das ciências exatas (PÊCHEUX, [1983] 2015, p. 43). O discurso é, para a AD, palavra em movimento, prática de linguagem, lidando com a língua no mundo, com maneiras de significar (ORLANDI, 2015, p. 13).

A AD questiona a transparência da linguagem, sem buscar “atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado”, ao mesmo tempo em que considera que há um real da história e que o homem faz parte dela, mas que esta não lhe é transparente (idem, p. 16-17). Portanto, a AD lida com **gestos de interpretação**, buscando compreender como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos (ibidem, p. 24).

## 2.2. PERFORMANCE

Para analisarmos o disco “*Vivo!*”, nos serão fundamentais os conceitos de *performance* de Zumthor (2007). Segundo o autor, há, na contemporaneidade,





uma ressurgência das energias vocais da humanidade, após um longo período em que elas foram reprimidas pelo curso hegemônico da escrita (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Para ele, um exemplo seria a proliferação da canção, no século passado, com ícones como Bob Dylan e, podemos adicionar, artistas brasileiros como Carmem Miranda, Luiz Gonzaga e o próprio Alceu Valença.

Segundo Zumthor, a questão do *corpo* é fundamental. Observamos isso na construção imagética de grandes figuras da canção popular no Brasil: Carmem Miranda e seu turbante de frutas tropicais; Luiz Gonzaga e sua roupa de cangaceiro.

Ainda conforme Zumthor, a *performance* rege, simultaneamente, o tempo, o lugar, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público; e ela não deve ser compreendida apenas através do texto escrito (idem, p. 30). Tendo isso em vista, analisaremos mais do que as letras de Alceu Valença, levando em conta também a capa, materiais de divulgação da época, e aspectos sonoros do disco “*Vivo!*”.

Zumthor valoriza o **corpo** também do público, que vive a experiência de assistir a uma *performance*, sofrendo, através dela, transformações do corpo, por meio dos efeitos semânticos, manifestando também uma vibração fisiológica (ZUMTHOR, 2007, p. 53). Ele também afirma que tanto a poesia quanto a *performance* aspiram à qualidade de rito, porém, despojados de toda conotação sacra (idem, p. 45). Em entrevista, Alceu Valença afirma:

Às vezes, antes do espetáculo, eu estou cansado pelo ritmo intenso das viagens, mas quando eu boto a roupa e tudo vai começar, vem uma energia que eu não sei de onde e eu me torno mais brilhante. E no final, desaparece todo o cansaço e eu estou calmo (ALCEU, V. *apud* MACIEL, 1989, p.35)



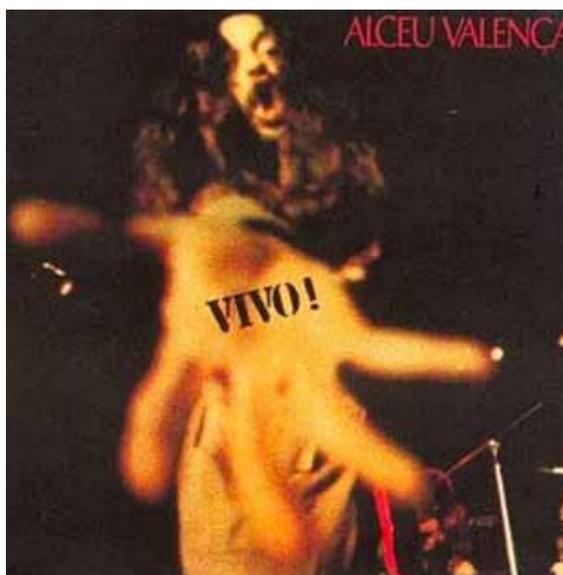
### 3. ANÁLISE DE CANÇÕES DO DISCO “VIVO!”, DE ALCEU VALENÇA

Em seu aspecto visual - barbudo, cabeludo -, podemos associar Alceu Valença aos *hippies* americanos, mas o cantor afirma que sua inspiração veio dos cangaceiros, por meio de fotos que viu de Lampião e ao assistir o filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, de Glauber Rocha (VALENÇA, apud: MACIEL, 1989, p.24). Acreditamos que, conscientemente ou não, o visual de Alceu Valença se conecta tanto com os *hippies* quanto com os cangaceiros, além dos movimentos messiânicos, que tiveram força no Nordeste durante o final do século XIX (como Canudos) e início do século XX. Esses movimentos revelaram para o Brasil figuras como Antônio Conselheiro, cuja aparência - barbudo, de cabelos longos e desgrenhados, usando roupa de “santo” - era tida como sinal de loucura, principalmente pela imprensa.

Para analisarmos o disco “*Vivo!*”, podemos começar por sua capa, em que Alceu Valença está com a boca aberta, olhando para a câmera (para nós, público), com a mão estendida, em gesto de oferecimento. Em sua mão, está escrita a palavra “vivo!”, com um ponto de exclamação, o que nos remete ao grito, ao manifesto e à afirmação da vida, num momento em que o Estado poderia decidir sobre a morte de seus cidadãos. Essa mesma palavra será utilizada repetidamente na música “Sol e chuva”, a ser analisada mais adiante.

É importante destacarmos a dicção clara (e, em alguns momentos, até exagerada) do autor durante todo o disco, valorizando cada sílaba das palavras. Isso intensifica o impacto delas no seu discurso, com um efeito similar a marteladas, muitas vezes com a voz num volume alto, próximo ao grito.

Imagem 1– Capa do disco “Vivo!”



Fonte: Thompson(1976).

A palavra “Vivo!”, da capa, nos remete, com a exclamação e as letras em caixa alta, ao grito, ao manifesto. Em várias faixas do disco, podemos ouvir os berros do cantor junto à guitarra distorcida de Paulo Rafael. Tudo isso está relacionado ao desmedido, aos espantos e pavores do dionisiaco, descritos por Nietzsche.

Essa energia do *rock*, uma irresistível **corporização** do prazer poético, é tida como um meio mais manifestamente biológico do que o texto escrito, representando uma mudança no tipo de mediação do poético (ZUMTHOR, 2007, p.70).

### 3.1. “O CASAMENTO DA RAPOSA COM O ROUXINOL”

O disco tem início com a música “O Casamento da Raposa com o Rouxinol”. Nela, Alceu Valença se comunica com o público nos moldes

dos **palhaços** de circo, anunciando, junto ao coro formado por seus músicos, que “hoje tem espetáculo às nove e meia da noite” e que “o **palhaço** é ladrão de mulher”.

Alceu Valença nos remete, assim, ao estereótipo do palhaço que anuncia o circo, situação muito presente nos interiores do país. Segundo Orlandi (2007), os estereótipos são, em situação de censura, pontos de fuga de sentidos, lugar em que as relações da linguagem trabalham intensamente com a história, em que o sujeito trabalha com o repetível e a subjetividade trabalha com o convencional, carregando-se de sentidos que migram da ordem de outros discursos (p. 124-125).

A própria divulgação do show “Vou Danado Pra Catende”, do qual saiu o disco “*Vivo!*”, também exemplifica esse lado de Alceu Valença, do personagem/estereótipo do palhaço. Sem recurso da gravadora para a promoção do *show*, Alceu fez a divulgação nas ruas por conta própria, junto aos “cabeludos” que o acompanhavam. Ele saiu com um megafone convocando o público para sua apresentação, chamando, assim, a atenção da imprensa e dos transeuntes, que chegaram a lotar os *shows* seguintes do cantor.

O estereótipo do palhaço também pode ser encontrado em Nietzsche, que rejeita sua sacralização: “Tenho grande medo de ser, algum dia, santificado [...]. Não quero ser um **santo**, prefiro ser um **palhaço**” ([1908] 2003, p.117). Em outra faixa do disco “*Vivo!*”, “Punhal de Prata”, Alceu Valença declama: “eu não quero viver cruzando os braços/ Nem ser **cristo** na tela de um cinema/ Nem ser pasto de feras numa arena/ Nesse circo eu prefiro ser **palhaço**” (VALENÇA, 1976). Tanto Nietzsche quanto Alceu Valença produzem sentidos que os aproximam da figura dionisíaca e não-racional do palhaço.



### 3.2. DESCIDA DA LADEIRA”

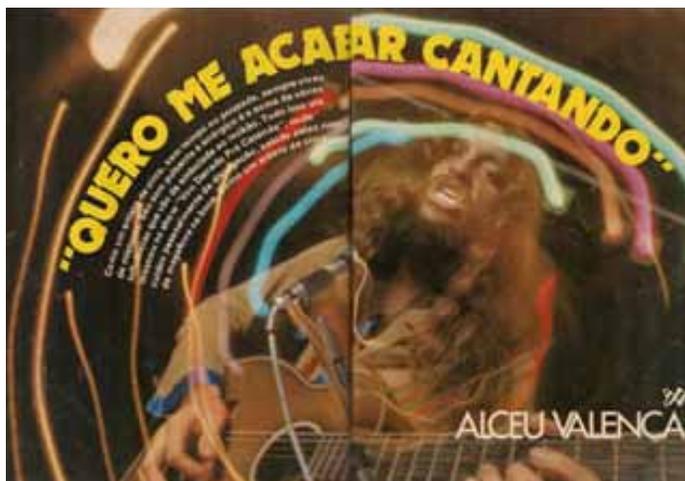
Outra faixa do disco, “Descida da Ladeira”, tem início com mugidos e onomatopeias vocais, remetendo-nos ao não-verbal, à conexão com a natureza, que é também parte da magia do dionisíaco (NIETZSCHE, [1872] 2007, p. 28). A linguagem humana se liga à voz, mas esta última pode prescindir da primeira, pois é algo que temos em comum com outros mamíferos e até com pássaros (ZUMTHOR, 2007, p.85). A performance vocal não carece do verbo e podemos constatar isso na introdução dessa música.

Na letra, que entra depois dessa introdução, encontramos o **desmedido** dionisíaco, a busca pela experiência mais profunda. Elementos da natureza (“vento” e “chuva”) são desejados pelo eu-lírico em seu estado mais extremo: “Eu só acredito em **vento**/ que assanha cabeleira/ quebra portas e vidraças/ e derruba prateleiras/ [...] Eu só acredito em **chuva**/ se molhar minha cadeira/ [...] se fizer poça na rua”. A música também traz os versos: “Alceu Valença já não acredita/ na força do vento / que sopra e não uiva/ na água da chuva / que cai e não molha / **já perdeu o medo de escorregar**” (VALENÇA, 1976).

Numa reportagem da época, Alceu Valença reforça essa falta de medo, que podemos associar ao **aniquilamento do indivíduo** enquanto fenômeno artístico, que se inclina rumo à vida eterna para além de toda a aparência (NIETZSCHE, [1872] 2007, p. 31 e 99). Na revista, com o figurino do disco “*Vivo!*”, Alceu Valença aparece com a seguinte frase: “quero me acabar cantando”.



Imagem 2 – Matéria da Revista Pop



Fonte: Meyer, 1975.

### 3.3. "SOL E CHUVA"

Outra canção do disco "*Vivo!*", fundamental para a carreira de Alceu Valença, é "Sol e Chuva", cuja letra diz: "Não, não quero mais brincar de sol e chuva com você/ Não suporto mais brincar de sol e chuva com você/ Para o seu dedo tenho, um dedal/ Pro seu conselho, cara de pau/ Tenho dezembro, tenho janeiro/ E se não me engano, tenho fevereiro/ Se essa vida é um dismantelo/ Me mate, que eu sou muito vivo/ Vivo, vivo, vivo!" (VALENÇA, 1976).

Os dois primeiros versos (e a dualidade entre **sol e chuva**) podem remeter-nos a um relacionamento que vai e vem, sem solidez, típico daquele momento em que o "amor livre" dos *hippies* começava a chegar no Brasil. Porém, os versos seguintes podem ser analisados como fez Orlandi sobre as músicas de Chico Buarque, descrevendo maneiras da canção fazer significar sentidos censurados. Uma dessas maneiras é cantar o amor para cantar "outra" coisa, utilizando o discurso amoroso para falar do político (ORLANDI, 2007, p. 119).



Enquanto no início da canção o eu-lírico fala desse “**brincar** de sol e chuva”, a partir do terceiro verso o discurso recebe um tom mais agressivo. Esse discurso, assim como o tom bravo de várias músicas de Alceu Valença, pode nos remeter à valorização da valentia e da masculinidade no Nordeste patriarcal, onde a agressividade é atributo imprescindível para a sobrevivência do “caboclo” (BRILHANTE *et al.*, 2017). Mas esse enfrentamento em “Sol e Chuva” pode ser também um eco das vozes da juventude que desafiava o conservadorismo da Ditadura Militar e das gerações de “caretas” que os antecederam e que estavam no poder. São os “dedos” e o “conselho” aos quais o eu-lírico responde com “um dedal”, a “cara-de-pau” e o destemor ante a **morte**. Todos esses elementos da letra se conectam à “aceitação da oposição e da guerra”, ao mesmo tempo à afirmação da vida, presentes no dionisiaco (NIETZSCHE, [1908] 2003, p. 79). “Me mate, que eu sou muito vivo!”.

Esse eu-lírico, que é **muito vivo**, não consegue (con)viver com o **desmantelo** que **essa vida** é. Alceu Valença é o *performer* que encarna o “palhaço”, o “louco”, a estrela que quer “se acabar cantando”, um Dionísio do agreste nordestino.

### 3.4. “VOCÊ PENSA”

Como afirmamos anteriormente, Nietzsche ([1872], 2007) considerava “o impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência” como os responsáveis pela expulsão da poesia de seu solo natural ideal (p. 102). Esse lado anti-dialético é identificável na música “Você Pensa”, quarta faixa do disco “*Vivo!*”, trazendo o aspecto irracional do impulso dionisiaco e, mais uma vez, fazendo alusão à morte. Os versos dizem “Você pensa





que eu não penso/ Eu lhe asseguro/ Eu estou **ficando louco**/ Mas  **você pensa que morri**/ Quando eu subia/**Com a corda no pescoço**” (VALENÇA, 1976).

Coincidentemente ou não, no ano de 1975, o jornalista Vladimir Herzog morreu sob tortura nas prisões da ditadura. Para forjar um suicídio, o Governo Militar divulgou uma foto sua enforcado com uma tira de pano, **com a corda no pescoço**.

A música “Você pensa” é marcada pelo ritmo rápido, agoniado; pelo frenesi de muitas notas da viola caipira e da guitarra; e pela bateria vigorosa. A voz não canta do jeito tonal, tradicional: Alceu Valença **fala**, declama e **grita** letra debochadamente.

Essa música trata abertamente da **loucura**. Segundo Foucault, a psicanálise, diferentemente das outras ciências humanas, aponta diretamente para o inconsciente e

Quando o Desejo reina em estado selvagem [...], quando a Morte domina toda função psicológica e se mantém acima dela como sua norma única e devastadora - então reconhecemos a loucura em sua forma presente, a loucura tal como se dá à experiência moderna. (FOUCAULT, 1987, p. 392)

Já a respeito da literatura, Foucault ([1963] 2015) afirma que a **morte** é, em alguns aspectos, o mais essencial dos acidentes da linguagem: “no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente” (p.50). A morte é tematizada pelo dionisíaco e pela própria escrita literária, enquanto forma de se **enganar** destino e a vida.





Para Mosé (2019), em nosso modelo racional de sociedade, somos movidos pela ilusão e pela fé. Se fôssemos movidos pela vontade de verdade, traríamos como questão fundamental, em nossos textos e produções, a **morte**, por ser esta um fato inevitável na existência de todo e cada ser humano.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alceu Valença incorpora, no disco “*Vivo!*”, vários aspectos do impulso dionisiaco, descritos com profundidade por Nietzsche ainda no século XIX. Esse impulso, presente em várias culturas (como no *rock’n’roll*), tende a representar um contraponto às certezas do racionalismo, reforçando a conexão entre o humano e a natureza e trazendo a tematização da morte, da loucura e do desmedido.

Num cenário como o Brasil da década de 1970, Alceu Valença e sua *performance*, repleta desse impulso dionisiaco, produziam sentidos de resistência à Ditadura e à austeridade defendida por ela. Utilizando-se da ludicidade, Alceu Valença é o **palhaço**, o **louco** que entoia discursos, por vezes, insolentes. Aquele para quem o canto parece mais importante do que a própria vida.

Junto à sua banda, que exprimia na música o peso e a agressividade de suas letras, Alceu Valença desafiou a “ordem”, palavra tão cara aos ditadores e que segue até hoje grafada na bandeira do Brasil. O cantor representava, tanto no aspecto visual, quanto sonoro e poético, a energia incontível e desafiadora do dionisiaco, o desmedido, característica que ia de encontro à sobriedade do Regime Militar. No disco “*Vivo!*”, podemos perceber esse caráter transgressor e indomável de Alceu Valença, desde a sua capa até o produto sonoro final, passando pelas letras.



## REFERÊNCIAS

BRILHANTE, A.V.M. *et al.* Construção do estereótipo do “macho nordestino” nas letras de forró do Nordeste brasileiro. **Interface**, Botucatu, v. 22, n.64, maio 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832018000100013&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832018000100013&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 14 dez.2019.

CAVALCANTE, F.A.P; ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.M. de. “*As vozes daquele tempo*”: imaginário da infância e do patriarcalismo na poesia de Manuel Bandeira (1924-1930). **Revista Signótica**, Goiânia, v. 30, n.1, p.52-74, jan./mar. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/48514/25099>. Acesso em: 4 de fev.2020.

FOUCAULT, M. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1963] 2015.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder. 29. ed. Rio de Janeiro: Graal, [1979] 2011.

FOUCAULT, M. As ciências humanas. In: **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MACIEL, A. Alceu Valença em Frente e Verso. Recife, Autor, 1989.

MEYER, C. “Quero me acabar cantando”. **Revista Pop**, [S. l.], nov.1975. Disponível em: <http://udigrudirecife.blogspot.com/2013/01/alceu-valenca-queiro-me-acabar-cantando.html?m=1>. Acesso em: 2 mar. 2020;

FÉ e Filosofia. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (50m). Publicado pelo canal Café Filosófico CPFEL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BU4WW7o3dOw>. Acesso em: 4 de fev.2020;

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1872] 2007.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo**. São Paulo: Martin Claret, [1908] 2003.



ORLANDI, E.P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 7.ed. Campinas, SP: Pontes, [1983] 2015;

PIGNATARI, D. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

THOMPSON, M.L. **Capa do disco “Vivo!”**, de Alceu Valença. 1976. 1 fotografia. Disponível em: <http://alceuvalenca.com.br/obra/vivo/>. Acesso em: 2 mar.2020.

VALENÇA, A. *Vivo!*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. 1 CD (41 min).

ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.





TRANSEXUALIDADE E DISCURSO EM MOVIMENTO:  
ANÁLISE DO PROTAGONISMO DA LAERTE COUTINHO  
NO DOCUMENTÁRIO LAERTE-SE

TRANSEXUALITY AND DISCOURSE IN ACTION:  
ANALYSIS OF THE PROTAGONISM OF LAERTE  
COUTINHO IN THE LAERTE-SE DOCUMENTARY FILM

Geovane Pereira da SILVA<sup>1</sup>

Francisco Laerte Juvêncio MAGALHÃES<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: [gpsgeovane@outlook.com](mailto:gpsgeovane@outlook.com).

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ (1998). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (disciplina: Mídia e Produção de Sentidos) na Universidade Federal do Piauí. E-mail: [flaerte@msn.com](mailto:flaerte@msn.com).





## RESUMO

Questões sobre transgênero e transexualidade estão fora do entendimento de muitas pessoas, seja pela falta de informação, seja pela ausência de convívio com pessoas trans ou simplesmente pela recusa. Destaca-se aqui, o documentário *Laerte-se* como um dispositivo importante que promove um debate e compreensão sobre o universo trans, a partir da experiência da Laerte Coutinho. Assim, julgou-se necessário realizar uma Análise de Discurso Crítica com o propósito de identificar como o discurso performa e materializa a identidade de gênero. Para tanto, dialoga-se com Foucault (1996, 1997, 2014), Butler (2018) e Bento (2006, 2008) que fundamentam esta pesquisa. Sob a perspectiva sociocognitiva de Dijk (2017), estrutura-se a metodologia. Aqui, observou-se que o diálogo aberto é um canal essencial nas relações e compreensões em torno da vivência da trans, sobretudo na esfera da família.

## PALAVRAS-CHAVE

Análise de Discurso Crítico; transexualidade; documentário *Laerte-se*.

## ABSTRACT

Transgender and transsexuality issues stay apart of understanding of many people, either by the lack of information, the lack of interaction with trans people or just rejection of this group. This paper presents the importance of *Laerte-se* documentary film as an important device that makes a discussion and vision about the trans universe, from Laerte Coutinho experience. Thus, we understand as necessary to do a Critical Discourse





Analysis on direction to identify how the discourse performs and materializes gender identity. For this, we dialogue with Foucault (1996, 1997, 2014), Butler (2018) and Bento (2006, 2008) that support this research. By the sociocognitive discourse perspective of Dijk (2017) we constructed our methodology. It was observed that honest conversation is an essential way in the relationships and understandings on the experiences of transgender life, especially on relationship inside family.

## KEY-WORDS

CriticalDiscourseAnalysis;Transsexuality;Laerte-sedocumentaryfilm.

## 1. INTRODUÇÃO

A verdade e o desejo de verdade acompanham o discurso, a legitimidade do discurso é um lugar de saber e fazer, de posicionar e posicionar-se. O poder do discurso está na relação com o meio e com outro, o acontecimento (FOUCAULT, 1996).

Michael Foucault não chega a estruturar um procedimento metodológico de análise de discurso ou realizar análises de discursos, como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Teun A. van Dijk, Norman Fairclough entre outros estudiosos do campo da Análise de Discurso Crítico (ADC). Contudo, ele foi um dos primeiros teóricos a conceber o discurso como prática e fornecer aos estudiosos supracitados esse conceito de discurso: prática social (informação verbal)<sup>3</sup>. Segundo Foucault (1997, p. 11), nas práticas

---

<sup>3</sup> Fala do autor na reunião do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Estratégias de Comunicação da Universidade Federal do Piauí (NEPEC-UFPI), UFPI, em 4 de outubro de 2019.





discursivas estão inseridas estruturas sociais interpeladas por vontades, disputas e técnicas que possibilitam a estruturação de campos e propostas de comportamentos na busca “[...] pela definição de uma perspectiva legítima para o sujeito de conhecimento, pela fixação de normas para elaboração de conceitos e teorias. Cada uma delas supõe, então, um jogo de prescrições que determinam exclusões e escolhas”.

Foucault (1997, 2014) investiga a história da sexualidade no ocidente, no século XIX, e a legitimação dos campos do saber: medicina, biologia, psiquiátrica como meios de institucionalização e controle sobre o corpo e o prazer, seus desdobramentos na vida social e subjetividades dos sujeitos. Com isso, aponta para sujeitos segregados, situados como “desviantes” do meio social por não seguirem modelos sociais regentes. Tenciona-se por meio da leitura de Foucault (1997, 2014), que o grupo social de pessoas trans<sup>4</sup> e suas variações situa-se nessa ideia de “desviante” da norma social, por se manifestarem contra primícias biológicas (físicas) e psicológicas que instruem supostamente o comportamento subjetivo e social do ser.

Tecido o discurso como prática social, toma-se direção aqui para as questões de gênero na vivência transexual. Neste ponto, destaca-se a proposta deste trabalho, que consiste em observar performances de identificação de gênero nas enunciações da protagonista do documentário *Laerte-se*. Sendo assim, serão realizadas reflexões a partir do campo dos estudos de gênero sobre uma perspectiva identitária. É necessário dizer que há várias maneiras de viver a transexualidade, logo existem diversas representações

---

<sup>4</sup> Transgênero, travestilidade, transexualidade, transgênero não-binário são representados no termo trans: entendido como um guarda-chuva que abraça todas as identificações de gênero não cisgênero (pessoas que nascem e se identificam com sua designação biológica: masculino ou feminino).





e processos de identificações sobre gênero, aqui a análise será feita a partir dos relatos da protagonista do filme, Laerte Coutinho<sup>5</sup>.

“Laerte-se é verbo. Ao mesmo tempo que impele ao movimento, como um imperativo de vida, se volta para si, numa interrogação persistente. Mas aquela que retorna não é o mesmo que foi. E isso a cada volta” (BRUM, 2019). Essa é a definição do documentário *Laerte-se*, por Eliane Brum, jornalista e diretora do filme, que ao lado de Lygia Barbosa da Silva e da Produtora Tru3Lab lançaram, em 2017, o produto final de 3 anos de gravação. O filme é o primeiro documentário brasileiro disponibilizado na plataforma de streaming Netflix para 190 países. A obra se desenvolve sobre a vida da Laerte Coutinho, não apenas sobre sua experiência profissional, mas também com o foco sobre o processo da protagonista se identificar e se posicionar como mulher, após viver quase 60 anos como homem. Coutinho, compartilha seu mundo novo, seus afetos, seus anseios, seus conflitos e desafios, além de pensamentos sobre ser e viver.

O documentário para Nichols (2005) é entendido como uma representação social e/ou satisfação do desejo, o estudioso aponta para o caráter antropológico, semiológico e cultural dentro do fazer e consumir documental: narrativa de imagens e áudios acompanhada de personagens, dados, conceitos, história que possibilite não só o olhar sobre o mundo, mas compreensão do mesmo, e assim produzir significações e interpretações, ou seja, efeitos sobre o mundo;

---

<sup>5</sup> Nascida na grande São Paulo no dia 10 de junho de 1951, Laerte Coutinho é uma das quadristas mais conhecidas do Brasil, considerada uma das artistas mais relevantes da área. Estudou Comunicações e Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, porém não chegou a concluir nenhum dos cursos. Coutinho trabalhou em diversos meios de comunicação principalmente com publicações no *Balão e O Pasquim*. Colaborou em revistas: *Veja* e *Istoé*, e nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Além dos meios impressos, Laerte trabalhou como roteirista na TV com textos humorísticos em diversos programas da Rede Globo.





sujeitos, grupos e instituições. “Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme” (NICHOLS, 2005, p. 56-57). Nessa perspectiva, o autor defende o poder representacional do documentário como um aspecto político e democrático principalmente sobre representações de grupos minoritários.

Para tanto, realiza-se a análise pela estrutura metodológica da ADC, tendo como fonte a fala da Laerte. Aqui, opta-se por um corpo de análise dos 30 primeiros minutos devido à densidade dos temas que atravessam a vivência da protagonista, pois em um único artigo não tem como abarcar todas as enunciações e questões sociais expressas na fala de Coutinho. Assim, o foco deste trabalho consiste em discursividades em torno da identificação trans da protagonista.

## **2. ESTUDOS DE GÊNERO: SITUANDO A TRANSEXUALIDADE**

Butler (2018) é uma das pensadoras a lançar luz sob o gênero como uma existência comportamental fora de um sistema biológico: binariedade (masculino e feminino). Com isso, questiona o olhar sobre o outro, objeto feminino como sujeito, e rompe com as barreiras da naturalização construída nas relações sociais que colocam os corpos e sujeitos “dentro de caixas”. A ideia de performatividade dos sujeitos é defendida por Butler (2018). Além disso, a autora entende a linguagem como meio de prática concreta, “pré-discursiva”, de natureza cultural: discurso de “um sexo natural” que influencia na produção e manutenção de identidades (sexo/gênero) normativas seja pelo uso individual ou coletivos.





Por sua vez, a historiadora Scott (1989), propôs categorias de gênero, em seu texto *Gender: a useful category of historical analysis*, publicado em 1989, em que revela elementos e relações sociais ligados a noção de sexo. Além de sinalizar disputas em instituições, entende que as representações e relações de poder estão conectadas a lógica de gênero. A teórica aponta para três fases da constituição dos estudos de gênero: a primeira situada pela busca por explicação do patriarcado pelas feministas; a segunda encontra-se na visão de classe marxista, com críticas feministas; já a última fase é embasada em estudos pós-estruturalistas e psicanalistas sobre a produção e reprodução da identidade de gênero do sujeito. De acordo com Scott (1989, p. 28), as percepções da categoria de gênero:

São os processos políticos que vão determinar o resultado de quem vencerá – político no sentido de que vários atores e várias significações se enfrentam para conseguir o controle. A natureza desse processo, dos atores e das ações, só pode ser determinada especificamente se situada no espaço e no tempo. Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não tem nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contém ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas.

Nessa direção, compreende-se o gênero como uma estrutura que envolve não apenas as individualidades dos sujeitos, mas também relações, instituições (espaços em sociedade) e materializações (práticas, técnicas e objetos) sociais. Por esse caminho, tenciona-se a transexualidade não apenas como categoria de gênero, mas como modos de experimentar a vida, que em vias gerais são marginalizados pela sociedade, por não atenderem a “naturalização” do “correto”, do “comum”, do lugar “normal”.





Bento (2006, 2008) é pioneira em pesquisas no campo de estudos de gênero e transexualidades no Brasil. A estudiosa questiona a patologização transexual, defendendo essa experiência de gênero, como processo de subjetivação, em que os sujeitos se percebem e se autorrepresentam de maneira plural por meio de suas identificações. Sobre o aspecto de nomeação, a teórica reflete acerca do termo transexualidade como uma dimensão plural, que guarda múltiplas identificações, logo se faz necessário entendê-lo como transexualidades. Em suas pesquisas com pessoas trans, a socióloga reúne essas vozes e aponta reivindicações desses sujeitos. Uma das principais questões levantadas por este grupo, consiste na sociabilidade, ou seja, no modo de serem reconhecidos como sujeitos pertencentes ao gênero ao qual se identificam. Nesse trabalho, concorda-se com a definição defendida pela estudiosa, a compreensão em relação a ser trans como uma experiência identitária, situada no conflito com as normas de gênero regentes na sociedade.

Butler (2018) argumenta que a linguagem se constitui como um suporte de poder, que cria o “real socialmente”, é por meio das relações e da nomeação pelos falantes é que se regulamenta a dominação e a coerção, de modo que os corpos/sexos são performativos institucionalizados no controle de realidades sociais. Pode-se traduzir a defesa de Butler (2018), sobre identidade de gênero como uma maneira de produzir e reproduzir expressões de si para si, e de si para os outros (sociedade) como um desenvolvimento situado e (des)contínuo.

### **3. METODOLOGIA DE ADC: PERSPECTIVA SOCIOCOGNITIVA**

A questão de gênero/transexualidades é uma realidade complexa, que situa sujeitos em posições na sociedade. Assim, a fala da protagonista do documentário *Laerte-se*, pode ser entendida como um meio de representação



social sobre este modo de vida, o qual tem como referência a vivência de uma pessoa trans: evidencia-se, que a protagonista torna pública suas experiências, pensamentos e sentimentos, tal ação pode ser tomada como um discurso emancipatório, uma vez que Laerte é uma personalidade pública que enuncia sua transexualidade. Essa ação, configura-se como uma das bases da ADC: o valor de emancipação e intervenção política e social.

A cognição social pode ser refletida como composição das enunciações (alvo do discurso) e discursividades presentes no discurso inseridos em contextos específicos (situationalidades), afirma Dijk (2017). Segundo o teórico nesses meios ocorrem relações com modelos mentais (crenças, conhecimentos, opiniões, ideologias, entre outros) que formam, controlam e/ou influenciam as pessoas na maneira que recebem determinada mensagem. Os sujeitos produtores/dominantes de discursos impactam nos processos sociocognitivos e moldam também as relações sociais e suas legitimidades e ilegitimidades, finaliza Dijk (2017).

Elegeu-se a ADC como metodologia, direcionada por uma abordagem de investigação sociocognição: pautada na dimensão discursiva da interação. Por essa perspectiva, toma-se as enunciações da Laerte, no documentário como objeto de análise. O discurso pode ser entendido como um evento comunicacional específico, Dijk (2017) pontua que suas faces possuem múltiplas maneiras de se organizarem, da mesma forma podem ser analisadas de maneiras diferentes. Para tanto, é necessário adotar as noções básicas de análise, como linguística, pragmática, semiótica, retórica, interacional, entre outras.

O caráter situacional, e os sujeitos e grupos participantes do discurso devem ser expressos para constituição da análise (DIJK, 2017). Embora que o autor reconheça expressões não verbais, como desenhos, imagens,





gestos, expressões faciais como constituintes de análise discursiva, ver na fala e na escrita campos fortes de materialização de práticas sociais. Neste trabalho, salienta-se que a o foco da análise está na *fala* da protagonista e não na materialização do documentário e sua complexidade.

#### **4. LAERTE-SE MOVIMENTAÇÃO PÚBLICA**

Os primeiros 10 minutos do documentário giram em torno das relações e papéis (organização) no seio da família mediante a nova identidade assumida por Laerte. Nessas instâncias, são enunciadas pela quadrinista circunstâncias específicas sobre sua conexão familiar; ligação com seu filho Rafael, na qual foi estabelecido um acordo, em que o papel desempenhado por Laerte para com seu neto Valente seria de vovô.

No decorrer do filme, cenas do cotidiano da protagonista são apresentadas com seu neto (estipulamos que no período das gravações Valente teria aproximadamente de 3 a 5 anos), ela tocando a trilha do *Batman* no piano para o menino, porque não sabe tocar a música do Homem-Aranha que seu neto pediu, ela brinca com ele, corta frutas, ações comuns de qualquer avó/avô (eventos interacionais). O que chama atenção em todos esses momentos, é o fato de Valente enunciar Laerte por vovô, e a tratar nominalmente no masculino, mesmo que Coutinho transvestisse (cabelos longos, unhas pintadas, roupas femininas, brincos e colares) de maneira feminina (modelo mental – imaginário de uma mulher) e se autonegar no feminino em conversas com seu neto, sugere processos de cognição social, as identidades de gênero transitam não apenas sobre o sujeito, mas nas relações e atividades feitas entre estes.

Pela locução da Laerte sobre sua família, observa-se que a hierarquia familiar não impõe a maneira de como um membro da família deva se



identificar em seu gênero, bem como em suas funções. Percebe-se na fala e na interação familiar um acordo estabelecido para convivência e afetividade, como esses vínculos movimentam processos cognitivos entre a maneira de perceber, nomear e reconhecer o indivíduo com determinada significação na participação familiar; no caso da protagonista, uma mulher trans que performa sua identidade feminina, mas ao mesmo tempo exerce a função de avô para com seu neto.

Imagem 1 – Valente e Laerte em momento descontraído  
(Documentário *Laerte-se*)



Fonte: Netflix. Reprodução da internet.

Textos e narrativas possuem dinâmicas de trocas e desnivelamentos, para além do dito, os discursos são elaborados e exercitados dentro de um sistema de cultura, em que a busca do novo não está no que foi dito, mas em seu acontecimento. A carga da repetição e compreensão do que é materializado, está no jogo de conexões e ordenações do que foi transferido de saber (FOUCAULT, 1996). Entender o discurso como original, não consiste em uma autoria única, ou entendimento que o mesmo é uma fonte



e/ou único, mas sim na organização de sua composição - amarrações de coerência na inserção do real.

Sobre a discursividade da narrativa, evidencia-se o caráter de polifonia em todas as enunciações da protagonista do filme, em que vozes (amarrações) constroem realidades sobre a mesma questão. Esse aspecto, pode ser observado na forma que Laerte narra a sua memória de como seus pais receberam dela a notícia de sua identidade feminina. “As primeiras reações foram muito bem-humoradas... e favoráveis. Ela falou assim: Ah, então... Eu tenho aqui umas saias e vestidos para você que eu não uso mais” [risos] (LAERTE-SE, 2017, 07’28).

Pode-se identificar a performance do que é feminilidade, do ser feminino no discurso da mãe da Laerte desenhado no vestir-se e, de certa maneira, a aceitação ao propor passar suas roupas para sua herdeira usar. Isto é, o que ela tem de feminino a oferecer para identificação de gênero da filha. Sobre seu pai, Coutinho comenta que foi mais fácil de notificar sobre sua identidade de gênero do que para sua mãe, mesmo ele tendo uma personalidade mais dura. Ela se recorda (processo cognitivo), que em sua época de universitária, seu pai ao deixá-la na universidade, comentava “olha aqueles invertidos” se referindo a lésbicas, gays e travestis. Por esse relato, e pensando com Dijk (2017) as estratégias discursivas de *Nós* (endogrupo) e *Eles* (exogrupo), como uma forma de estabelecer lugares no meio social, ver-se no enunciado citado acima posições sobre o mundo, percebendo Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgênero e *Queer* + (LGBTQ+) com o olhar sobre o outro (*Eles*), o espaço de fora do que não é aceito/normal: “olha aqueles invertidos”.





Ainda sobre seu pai, a documentada compartilha essa memória em um tom entre o cômico e o reflexivo, pois nesse período estas pessoas (LGBTQ+) eram suas amigas (e hoje ela faz parte desse universo). Porém, Laerte chama atenção para a idade avançada de seus pais. Nesse ponto, aponta-se que para cada situação existe um quadro sócio-histórico e cultural, sendo assim entende-se que as falas do pai da protagonista situam-se em outro momento. A cartunista ainda coloca, que mesmo com a aceitação “houve e há objeções”, seus pais a chamam pelo masculino. Coutinho segue sua fala e expressa compreendê-los por serem idosos. Com esse enunciado, é possível sugerir que as relações construídas a longo tempo, bem como os sujeitos inseridos em um conjunto cultural distinto, condicionam leituras e visões de mundos diferentes (assimétricas). No caso dos pais da protagonista, sobre a transexualidade da filha, situa-se que eles estavam inseridos em um contexto que a percepção sobre gênero estava ligada ao aspecto biológico, logo pode existir resistências na absorção do discurso de identidade e diversidade de gênero orientado pela identificação (subjetividade).

Essa análise ocorre sobre o contexto familiar da quadrinista, porém o aspecto do poder discursivo (regulamentar) é um elemento a ser entendida na voz da mãe da personagem do filme, através do discurso biológico como verdade sobre os corpos e comportamentos de gênero.

Depois, ela [mãe de Laerte] também é preocupada com a questão teórica. Porque ela é uma bióloga. A concepção de vida que ela tem é... é biologia ditando a lógica [riso contido]. Então... ela, acho que não entendeu muito o modo como eu vejo ou como a questão de gênero é vista hoje. “Ela entende assim, tá, ok, a pessoa se sente isso mas não é verdade.” [risos] O que é ser mulher? Minha mãe, por exemplo, diz que é parir. E eu perguntei porquê, e ela disse que foi onde ela





se sentiu próxima de uma ideia de ser mulher assim. Foi a grande realização dela. Existencial, assim. (LAERTE-SE, 2017, 08'50)

Os enunciados apresentados dão a ideia de uma dualidade, uma disputa pelo objeto da verdade, polarização ideológica entre a biologia e o processo subjetivo de se entender no mundo (identidade de gênero). A mãe da protagonista emite uma discursividade do saber biológico: processos e estruturas físicas como, por exemplo, o ato de gerar e dar à luz a uma criança como um fator de verdade que legitima o ser feminino. Porém, ao mesmo tempo entra na ordem do discurso o “sentir-se” mulher (a busca, a construção em torno do ser, a incompletude), é nesse lugar, que ocorre uma intersecção nos enunciados da Laerte e da sua mãe. Esse “sentir-se” (subjetividade) coloca em movimento a identificação de Coutinho como mulher: seu entendimento de si sobre o mundo e a maneira de como ela se relaciona com seu corpo, afetos, gestos e expressões em suas relações com o exterior e interior, ou seja os enunciados apresentam uma discursividade do gênero enquanto identidade.

[Eliane] Mas isso te deixaria de fora. [Laerte] Sim, me deixa de fora. Quanto a isso eu não tenho ilusões, não. Ela não acha que eu sou mulher [risos]. [Eliane] Mas como é que tu acha que ela te vê? Não é de verdade, não é... [Laerte inspira] Não sei direito, acho que ela me vê em primeiro lugar como um filho que ela teve [riso]. Durante 60 anos foi um filho. Acho que ela fica inquieta com.... ideias que podem ser perturbadoras para ela. Ela entende que é um modo normal e natural que ela não usa aspas, onde ela não põe aspas. Entendeu? (LAERTE-SE, 2017, 08'50)

Reflexões sobre a disputa de gênero entre os sujeitos e a verdade podem ser verificadas nos ditos da Laerte, identifica-se o peso da discursividade exercida pela mãe da protagonista sobre ela como um conflito, em que é





colocado a própria existencialidade de Coutinho. Os discursos cruzam a relação de ambas no que toca suas visões sobre a identidade de gênero, porém devido a afetividade na relação (processo sociocognitivo) entre mãe e filha existe um contrato que põe uma “trégua” nessas divergências discursivas. A protagonista ainda aborda o fato dela ser o filho da sua mãe, durante 60 anos, torna compreensível que ela a chame por filho e lhe trate no masculino. A partir desse relato, pode-se inferir que as funções estabelecidas no seio familiar, e seus reconhecimentos estão para além de enquadramentos das expressividades de identidade de gênero, como no caso acima, a concretizações das relações e papéis sociais desempenhados como “filho” se manterão, mesmo diante da performatividade de gênero da Laerte, ou seja, não houve a quebra do vínculo familiar, o que aconteceu foi a busca por parte da mãe de Coutinho para compreender a maneira do seu “filho” se comportar.

Os próximos 10 minutos do documentário ainda possuem ligações com relações familiares, porém a discussão central está no tornar público da Laerte sobre sua identidade feminina. É válido pontuar que nesse momento o recurso de tirinhas se faz mais presente sobre o tema discutido, os discursos também atuam imagetivamente por tirinhas e ensaios fotográficos da personagem do documentário.

[Eliane] Tu falou que tem medo de expor, de se expor... [Laerte] Não sei. Uma vez eu falei que é porque eu tenho medo que percebam que eu sou uma fraude [risos]. Eu tenho medo que percebam isso. Eu tenho medo que entrem na minha casa porque vão perceber que é uma zona isso aqui, que não é uma casa regular [riso contido]. [Intercalação entre o vídeo da entrevista (Laerte e Eliane na sala da protagonista) com imagens de Laerte pondo livros em caixas (bagunça) ] [Laerte] Moro aqui há 12 anos. Não resolvi a coisa do que eu quero ali. Tá tudo... tudo assim... Provisório. É um provisório eterno. Meio exposto. Uns fios expostos, o rodapé... [Sobreposição da entrevista por as mãos de Laerte





desenhando uma ilustração (uma figura humana sentada de costas com uma aparência vaga) o rodapé meio apodrecido e eu até hoje não resolvi. Uma hora eu vou acabar resolvendo (LAERTE-SE, 2017, 13'55).

“Não sei” sobre o “expor”. O ato de expor ao público é uma ritualização de poder, porém ao mesmo tempo é uma tribuna em que o que é dito pode ser cobrado da mesma forma do não dito. Dijk (2017) discorre que a negação é um ato consciente que pode ser interpretado como norma social para tolerância e aceitação na relação individual e/ou social. Sendo assim, o “Não sei” da Laerte pode estar se referindo a convenção social em relacionar e posicionar uma mulher ou homem através dos corpos-sexuados: sistema binário.

Deduz-se que o medo exposto por Coutinho não literal, mas sim o medo do seu próprio “eu” ser colocado à prova: “eu sou uma fraude”. O medo da sua identificação de gênero ser posta à prova, em meio ao tornar público. Pois o lugar de ser/estar em sociedade consiste na dependência e/ou aceitação/reconhecimento pelo “outro”: “perceba”. Em outras palavras, a forma que os outros lhe ler e falam sobre o sujeito é uma materialização do real. Sobre os enunciados da Laerte, arrisca-se dizer que a identificação de gênero na experiência trans caminha junto nos ditos e nos não ditos do discurso do olhar público, e que o negar pode ser a busca pela aceitação, ou até mesmo uma maneira de proteção para sua identificação de gênero está resguardada para si, e não ser colocada em “tribuna”: o outro.

Observa-se ainda na fala da protagonista, o uso dos termos “zona” e “casa irregular”, tais enunciados podem estar remetendo a uma analogia/metáfora, que relaciona a reforma da sua residência com a sua construção feminina: o conflito do mostra-se como mulher e ter o retorno desta posição. A “zona” pode ser lida como a fragmentação de si na busca de organizar-





se como sujeito, ou seja, um processo de autocompreensão. Já no que diz respeito a “casa irregular”, seria o conflito do seu corpo e os desdobramentos da feminilidade: esse espaço entre o sentir-se e a materialidade corporal. A percepção dessa análise, consiste no fato que ao longo do documentário a casa da Laerte estava em reforma, e isso é algo retomando em muitas cenas (uso imagético com ênfase) da narrativa do filme, e que no trecho aqui citado acima é verbalizado pela protagonista. Ainda é válido pensar que tal metáfora pode ter sido feita pelas diretoras do documentário, e/ou uma discursividade polifônica entre os enunciados da documentada e o recorte das diretoras. Sobre a reforma da casa, Coutinho ainda comenta “Tá tudo... tudo assim... Provisório. É um provisório eterno”. A percepção que os enunciados podem conotar uma analogia, uma reflexão da casa enquanto uma identidade em (des) continuidade: uma movimentação em busca de construção (instabilidade) em torno de estar no mundo e está com os outros.

Das enunciações da quadrinista no trecho sobre a casa passa para uma cena em que a protagonista fala sobre o processo de permitir o Laerte e viver como a Laerte. Nesse momento, Coutinho externa que a morte do seu filho (Diogo) lhe impulsionou a repensar sobre a vida e seus sentidos. E, nesse processo de reflexão do modo como se viver, a documentada experimentou sua identidade feminina de maneira “pública”, através do seu trabalho com o uso das tirinhas de Hugo e Muriel (personagens da quadrinista – confira a Figura 2). A protagonista deixa claro que ela travestia, maquiava e deixava o Hugo no discurso cômico e isso o ridicularizava. Uma personagem curiosa da quadrinista que vale a pena apresentar, é a Lola, um passarinho azul que vive a voar... Filosoficamente, a autora da personagem compartilha que



a essência e razão da existência da Lola é voar, e durante seu voo tudo é possível, e voar é todo o universo para ela.

O Hugo agora é Muriel [riso contido]. Em homenagem ao fato desse personagem ter sido o meu batedor. Porque ele apareceu travestida de Muriel. Não era nem Muriel ainda [sequência de quadrinhos de Hugo – Figura 3]. E provocou um e-mail de uma... que é hoje amiga minha, falando: “Escuta, isso tá evidente demais. [riso contido] A sua anágua tá aparecendo. O seu desejo tá aparecendo.” [Laerte] Ele praticamente não aparece mais de Hugo. [Eliane] Mas foi junto com a tua... [Laerte] Foi comigo, junto com a minha... Quando eu também virei a Laerte, ele também virou a Muriel (LAERTE-SE, 2017, 18’05).

Imagem 2 – Tirinha de Hugo travestindo-se de Muriel



Autoria: Laerte – Reprodução da internet.

“No sentido “semiótico” mais amplo, os discursos podem também apresentar expressões não verbais, tais como desenhos, imagens, gestos, expressões faciais e assim por diante” (DIJK, 2017, p. 136). A partir das interlocuções dos discursos imagéticos e verbais, pode-se perceber como a identidade gênero fluía sobre a Laerte, e por meio de suas personagens se expressava, fazendo uso da transição de Hugo para Muriel: como um espaço discursivo e identitário que precedeu a materialização da sua identidade feminina.



Conforme Benetti (2007), referenciada por Carvalho e “Autor” (2017), a ironia é construída mediante a tensão de dois extremos: o sentido “literal” e o sentido metafórico. Porém, faz-se necessário mencionar que a percepção de literalidade nos conceitos da Análise de Discurso não existe sentido literal. O sentido não reside “na palavra, (...) é construído na ação dos sujeitos que participam da práxis discursiva. A formação dos sentidos depende, portanto, do que constitui esses sujeitos em termos de imaginário, ideologia, posicionamento e inscrição histórica, cultural e social” (BENETTI, 2007, p. 40 apud CARVALHO; “AUTOR”, 2017, p. 110).

Identifica-se o uso desta figura de linguagem no trecho citado anteriormente, cujo o enunciado diz “Escuta, isso tá evidente demais. [riso contido]” (interação Laerte e uma amiga) fazendo alusão ao transgênero da Laerte. A discursividade do cômico expressa o desejo e sua identificação feminina, antes mesmo do seu posicionamento no mundo como mulher vir a público, ou seja, o discurso como um movimento que precede e inscreve a construção do real.

As próximas análises ocorrem em torno dos últimos 20 minutos (do recorte da pesquisa), questões sobre vestir-se e despir-se e corporeidade são os discursos apresentados pela quadrista.

A primeira roupa que eu usei foi uma roupa que eu tirei, na verdade. Foi o fato de ter tirado os meus pelos. O primeiro impacto dessa mudança. Uh... Mais do que ter botado uma calcinha, e olhado no espelho: “ah, eu de calcinha”, porque eu isso eu fiz, assim mas... Quando eu estava ainda ali na maca [clínica de estética], e ela tirando [os pelos], eu via as partes de mim aparecendo assim. “Nossa, minha perna” Sabe? Isso já era o prelúdio [risos]. [Eliane] O que tu viu nesse espelho? [Laerte] É uma outra pessoa. E eu queria me ver inteira. Aí eu me vi e não acreditava. [...] Passou a ser um meio de expressão mesmo. Eu não estou mais me vestindo só para não está pelada. Esse modo





masculino entre aspas de se apresentar é falsamente despretensioso. Ele tem uma pretensão. Claro que tem, né? Todos esses modos têm. Mas é inconsciente, talvez seja típico de uma categoria humana que se julga no poder sempre, né? Os homens (LAERTE-SE, 2017, 20'16).

Nos primeiros enunciados da Laerte é posto uma descrição sobre o vestir-se ao despir-se fazendo menção a retirada de seus pelos como um processo de realização, uma parte de sua identidade feminina. O uso da figura de ironia é percebido na fala de Coutinho “Uh... Mais do que ter botado uma calcinha, e olhado no espelho: ‘ah, eu de calcinha’”. A partir desse trecho, pode-se pensar uma crítica sobre o que é feminino, para quem os adornos (roupas e acessórios) servem: para trazer a verdade do universo da mulher (delimitar/enquadrar os gêneros). Para tanto, o sentido crítico empregado pela protagonista pode estar referenciando ao uso da calcinha no contexto do início do seu processo de identificação com o gênero feminino, quando visualmente performava uma aparência masculina, mas em seu “eu” (subjetividade) já tinha o sentimento de ser o gênero oposto ao que aparentava (biologicamente e esteticamente).

Ainda na mesma cena a protagonista realiza uma abordagem sobre o aspecto de transição e autoanálise da divisão dos universos femininos e masculinos, e como as formas de produzir sentido sobre os espaços, além da maneira que o corpo e o vestir possuem e movimentam discursos distintos. Marcada por uma autocompreensão, Coutinho posiciona-se como “invasão do mundo feminino que eu venho fazendo”, ou seja, um distanciamento do ser masculino e ingresso e movimento em direção ao ser feminino.

Na sequência e exposição de seus enunciados, ver-se a questão da assimetria nas relações de gênero: relações de poder e hierarquia, os sentidos





de ser homem e mulher são diferentes, a protagonista entende o vestir-se masculino com um ato mais racional de cobrir-se mediante as necessidades. Já para as mulheres, são entendidas na lógica oposta, o vestir-se é cobrir, é proteger-se, é expressasse sobre o mundo masculino. A produção dessa discursividade analítica do “vestir-se de gêneros” pode ser inscrita no fato da Laerte ter movimentando-se de uma identificação de gênero para outra.

O ato de nomear possui uma função importante na forma das pessoas demarcarem, ordenar e entender tudo o que está a sua volta, ou de forma ampla pensar maneiras de descrições. Conforme Dijk (2005, p. 173 *apud* CARVALHO; “AUTOR”, 2017, p. 143) “[...], o nível de descrição e o grau de especificidade de um discurso ou do fragmento de um discurso pode exercer importantes funções ideológicas. Podem-se mencionar pormenores irrelevantes funções ideológicas, tendo a transmitir estereótipos ou preconceitos como doutrinas ideológicas”.

Em momento bem descontraído, em que Laerte está fazendo suas unhas com a profissional Paulinha, a qual descreve a protagonista como “meu amigão”, “o Laércio”, “meu camarada”. Pelo contexto da cena, percebe-se uma proximidade entre as duas, pelo repertório e modo de falar de Paulinha, fica nítido que ela não possua uma formação a nível superior, assim também é possível analisar a nomeação que ela utiliza para referenciar Coutinho não está ligada a um ato discriminatório ou preconceituoso (o ideológico do nomear flexiona em meio as relações e os sujeitos participantes do contexto), pois a protagonista a todo tempo rir. Nesse mesmo trecho, a quadrinista compartilha que “Então, eu comecei a pensar: “Eu quero pra valer mesmo mudar o meu nome?” E eu cheguei a conclusão que não. Eu gosto muito do meu nome, Laerte. Daí eu descobrir que tem a dona Laerte Soares, que foi a primeira-dama de São Bernardo também. Isso pra mim foi decisivo”





(LAERTE-SE, 2017, 24'40). O nome e o ato de nomear, é colocado como um ponto crucial na forma de se representar sobre o mundo, essa ação é evidenciada na enunciação da protagonista como uma ferramenta de se fazer visível. Para invocar sua afirmação identitária como mulher, ela reporta a existência de outra mulher, uma figura pública com o mesmo nome que o dela, ver-se nesse encadeamento enunciativo um sentimento de legitimidade/pertença a sua identificação feminina.

Quando eu comecei a fazer essa passagem, eu sabia que eu não ia virar mulher, no sentido de mudar minha genitália e nascer de novo, né? Essa ideia de nascer de novo não me passou pela cabeça nunca. Então o que me passou é uma alegria muito grande por poder exercer essa liberdade, poder trazer para mim uma possibilidade de fazer essa viagem e ampliar minha fronteira a tal ponto em que eu não precisar mais, eu não preciso mais estar no país dos outros, não no meu país [risos] (LAERTE-SE, 2017, 27'50).

Um dos momentos mais tenso e importante de pessoas transexuais é a passagem. “A transexualidade e outras experiências de trânsito entre os gêneros demonstram que não somos predestinados a cumprir os desejos de nossas estruturas corpóreas” (BENTO, 2008, p. 38). A estudiosa ainda coloca que as noções de corpóreas, sexo e desejo se fazem constituinte nas relações socioculturais e que através dos discursos se legitima o que é masculino ou feminino.

Dessa maneira, enxerga-se nos enunciados da Laerte a certeza de não ser uma mulher, enquanto corporeidade biológica, e que a dimensão do biológico é um fator real, mas não o único verdadeiro no testamento do ser mulher (vagina, mamas, ovários, útero), exemplifiquemos: como ficariam às mulheres que nascem e se sentem mulheres se não quisessem ou não pudesse ter filhos, elas não seriam mulheres por conta desse “impedimento





biológico”? Ou mulheres que tiveram que retirar suas mamas por conta de câncer, pela “ausência de seios” não seriam mulheres? E dentro dessa ideia de sentir-se mulher (identifica-se e posicionar-se mulher), arrisca-se dizer que Coutinho emprega em sua fala o uso e sentido de “viagem”: como um modo que vai além do seu corpo, a possibilidade e do exercício de movimentar-se, assim, poder ser e estar sobre mundo libertando-se de estigmas sociais.

Por volta dos 28 minutos do filme, localiza-se uma das mais possíveis ideias da materialização da *performatividade* de gênero. Um discurso imagético, um ato simples, uma prática cotidiana: tomar banho. Inicia-se cenas da Laerte se depilando enquanto toma banho, para muitos pode ser um impacto como espetacularização, porque pelas normas sociais alguns espaços estão selecionados/silenciados para não exposição (o privado) como o corpo e ou banheiro. Nessa prática social, transmitida pela protagonista, a nudez choca, mas ao mesmo tempo o fato de estar despido transmite muito, emite discursos metafóricos sobre lugar do íntimo, onde um corpo que está sendo lavado pode carregar um contexto de um universo social. Palavras não poderiam descrever o que seria a intimidade do “eu” sendo despido em público: esse é o caso da discursividade desse trecho do filme, a noção de humanização do corpo; o corpo enquanto texto, o corpo como expressividade particular, o corpo como o lugar de significações e performances que não estão apenas no estado singular, mas também que também movimenta a esfera do público, do social e do cultural.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, faz-se necessário enfatizar que em um único artigo não é capaz de comportar todos os relatos/discursos das experiências compartilhadas por Laerte Coutinho entorno de gênero/transexualidade/identidade, no





documentário *Laerte-se*. Assim, questões como a sexualidade e o desejo como um aspecto que parte do singular de cada sujeito, o movimento político de pessoas transgênero e suas pluralidades entre outros debates, são situações necessárias a serem pautadas e analisadas em outras pesquisas. Mas nesse espaço de análise, pôde-se observar que a identidade de gênero quer seja sobre a transexualidade, ou em outras manifestações trans, são para além de uma expressividade singular: condicionamento do subjetivo da singularidade do sujeito e meio a suas coletividades (família, trabalho, relações amorosas entre outras esferas da vida social) que moldam e movimentam o sentimento, pertença e representação da identidade de gênero em sociedade.

A partir dos enunciados da Laerte sobre os membros da sua família, constatou-se processos sociocognitivos: afetividades, respeito, memória, valores como instrumentos que constroem as pontes de relacionamentos e funções de cada um dentro do meio social familiar. Ainda é possível apontar para a importância da família no processo de identificação de Coutinho como mulher. Pela discursividade da protagonista em torno da interação e experiência com sua família, percebeu-se que o diálogo (elaboração e estabelecimentos de contratos) aberto entre os membros da família, serviu de dispositivo comunicativo para reflexão: a disposição em ouvir e poder falar sem uma “verdade absoluta”. Sendo assim, arrisca-se dizer que o caminho para compreensão e relações com a diversidade de gênero marcadas e efetivadas no núcleo familiar de maneira positiva, pode ser uma canal facilitador de inserção social para pessoas transexuais, de modo que disposição da família em buscar entender e aceitar a identificação de gênero do ente querido auxilie no processo de se posicionar sobre o mundo de forma saudável (moralmente, psicologicamente e socialmente).





Consta-se pela análise que a identificação e/ou performatividade *trans* em nada interfere nas relações e funções familiares estabelecidas entre seus membros. Ao longo do documentário, pôde-se observar como o(s) discurso(s) tem um papel essencial nos processos da visão e da identificação, e como o(s) mesmo(s) está(ão) antes, durante e depois das performances da identidade gênero. Percebeu-se também que há uma dualidade sobre processo de nomear, ao mesmo tempo que o ato de nomear delimita espaços e sentidos para o posicionamento de um sujeito através da língua (aparelho social), essa mesma ação pode ser chave/aplicação para transformações na vida de sujeitos em suas relações e práticas sociais.

## REFERÊNCIAS

BENTO, B. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

\_\_\_\_\_. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BUTLER, J. P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRUM, E. **Laerte-se**. Eliane Brum: desacontecimentos, [S. l.], 2019. Disponível em: <http://elianebrum.com/documentarios/laerte-se/> Acesso em: 7 nov. 2019.

CARVALHO, M. S.; MAGALHÃES, F. L. J. Discursos e representações sobre o acordo ortográfico na mídia brasileira e portuguesa. In: MAGALHÃES, F. L. J. (Org). **Análise de Discurso Crítica e Comunicação**: percursos teórico e pragmático de discurso, mídia e política. Teresina: EDUFPI, 2017, p. 95-190.





DIJK, T. A. V. **Discurso e poder**. In: HOFFNAGEL, J.; FALCONE, K. (Org.). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **Resumo dos Cursos do Collège de France (1979 – 1982)**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **1926 – 1984 Ditos e Escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Tradução de Abner Chequieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

LAERTE-SE. Direção de Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva. Produtora Tru3Lab. São Paulo: Netflix, 2017. 1 Documentário (1h40min), português.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. New York: Columbia University Press, 1989.





# A CIÊNCIA E SUAS IMAGENS: TRADUÇÃO, REPRESENTAÇÃO E CRIAÇÃO

## SCIENCE AND IMAGES YOURS: TRANSLATION, REPRESENTATION AND CREATION

Jorge CANDIDO<sup>1</sup>

Rochele de Quadros LOGUERCIO<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura em Química (2019); Técnico em Química (2008); e Mestrando em Educação em Ciências Químicas da Vida e Saúde pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: [jorge.candido@ufrgs.br](mailto:jorge.candido@ufrgs.br).

<sup>2</sup> Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pós-doutora em Filosofia pela Universidad Complutense de Madrid, Doutora e Mestre em Educação em Ciências na UFRGS.





## RESUMO

O artista, com um pincel, *inscreve* na tela tanto uma representação social de sua época, quanto pode subjetivar os sujeitos desta. Ao mesmo modo, o cientista *inscreve* a ciência com seus instrumentos. Uma ciência que se quer representar, precisa ser traduzida, pois precisa ultrapassar as barreiras epistemológicas dos sujeitos. Um átomo pode ser uma esfera, ou um diagrama de energia, que em conjunto e com outros *dispositivos de inscrição*, representa a menor unidade da matéria. Para além de rabiscos numa tela, a arte desenha a história, narrativas, técnicas, relações de poder e *saberes*, quer sejam culturais ou científicos. Para isso, a arte precisa ser visualizada como um instrumento pelo cientista.

## PALAVRAS-CHEVES

ciência; arte; representação.

## ABSTRACT

The artist, with a brush, *inscribes* a social representation of his time on the canvas, in addition he's able to subjective the subjects. In the same way, the scientist *inscribes* science with his instruments. A science that wants to be represented needs to be translated, as it needs to overcome the subjects' epistemological obstacles. An atom can be a sphere or an energy diagram, that together and with other *inscription devices*, they represent the smallest unit of matter. Beyond to scribbling on the canvas, the art draws history, narratives, techniques, relations of





power and *knowledges*, whether cultural or scientific. For this, art needs be seen as an instrument by the scientist.

## KEY-WORDS

Science; art; representation.

## LUZ, CÂMERA E CIÊNCIA EM AÇÃO

Um dos temas que escapam aos educadores em ciência de maneira geral é a estética, a imagética e a potência constitutiva de conceitos que advém do/ao encontro das imagens. Propomos analisar esse vácuo discursivo extremamente eloquente: a invisibilidade da invisibilidade da imagem<sup>3</sup>! Analisaremos a importância das imagens sob duas perspectivas: a imagem na ciência, ancorada fortemente na pesquisa de Susana Gómez López e a ciência como imagem constitutiva da contemporaneidade.

Podemos falar de uma imagem como forma de explicar, clarificar, representar, diagramar, mapear algumas teorias e proposições da ciência, sendo essa, inclusive, uma das formas mais comuns de divulgação da ciência para públicos não familiarizados com as temáticas e problematizações desse enigmático modo de narrar o mundo. O que sabemos, sobretudo, é que seja qual for a teoria e/ou suas resistências e invenções, essa narrativa enigmática – a ciência - inventou para nós um mundo e um modo de ocupá-lo tecnicamente. Vivemos um mundo científico, tecnológico do qual sabemos pouco, mas dependemos muito e, nosso acesso, enquanto atores sociais de

---

<sup>3</sup> A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT. 2015).





outras áreas do saber, se dá, na maioria das vezes, através das referidas imagens, ilustrações, mapas que retornasse com mais cuidado no decorrer do texto. No entanto, o que podemos falar quanto a esse impacto na construção do conhecimento, nas rupturas, nas desconstruções? Seria possível pensar que algumas imagens funcionaram para os cientistas como funcionam para os demais, isto é, mudando radicalmente sua forma de conceituar alguns fenômenos? Ou mesmo, potencializando a proposição de uma explicação de fenômenos novos?

Existem inúmeros exemplos desta proximidade, como no caso dos tubos de tinta de John G. Rand que possibilitou o desenvolvimento de uma nova forma de pintar, pois o acesso a diferentes pigmentos e tintas a óleo, criados na revolução industrial, possuíam maior durabilidade em função desta nova embalagem. Assim, a tecnologia das tintas se soma a engenhosidade de Rand permitindo uma gama de cores e a possibilidade de ocupar outros espaços para pintura e, segundo alguns autores, possibilitando o nascimento de uma das mais importantes vertentes artísticas: o impressionismo.

Historiadores da arte consideram que o pequeno tubo de tinta revolucionou a história da pintura. Possibilitou o desenvolvimento de um novo paradigma, um novo movimento, uma nova corrente artística que viria a inspirar tantas outras. Sem esta embalagem aparentemente simples, um artista como Claude Monet não teria pintado as suas obras de gênio, e o impressionismo não teria nascido... (LALANDE, 2015)

Outro marcador importante desta relação arte e ciência, podemos encontrar na história da criação do diagrama do DNA, por uma artista visual, Odile Crick, esposa de Francis Crick, dos famosos ganhadores





do prêmio Nobel Crick e Watson. Uma obra artística que apesar de todo o progresso do entendimento da molécula do DNA, desde 1953, jamais precisou ser revista ou alterada. Virou como destaca Marcus du Sautoy (2011), um dos mais belos e reproduzidos diagramas da ciência. Tão reproduzido que identificamos também na cultura popular, especificamente na arte do carnaval carioca. Alessandro Soares e Rochele Loguercio (2017), tentando entender os conhecimentos científicos que aparecem na “Passarela do Samba”, trouxeram o desfile da Unidos da Tijuca, de 2004, para a sala de aula de química, analisando cada detalhe do carro alegórico que Paulo Barros fez sobre ciência, biologia, química orgânica, bioquímica e arte.

Hoffmann, prêmio Nobel em química em sua obra intitulada: *O mesmo e o não mesmo* destaca a experiência do carnaval carioca,

Havia química no carnaval do Rio de Janeiro de 2004. A química estava lá não apenas simbolicamente, na deslumbrante alegoria da Pirâmide da Vida que Paulo Barros criou para a Unidos da Tijuca – 123 corpos jovens (sem chances de me incluírem lá!) pintados a spray azul-escuro traçando a hélice do DNA nos ares. Estava em todos os lugares para onde se olhasse, nos plásticos e nas fibras sintéticas que preservavam a leveza dos carros alegóricos e suas fantasias, nas cores brilhantes. Até mesmo no samba-enredo! Pareceu-me que Jurandir, Wanderlei, Sereno e Enilson, os compositores, tinham química na cabeça. Pois lá estavam cem mil pessoas cantando... *De sonhos e criação, Desejos, transformação...*

Eles entenderam perfeitamente o que é química. Pois essa ciência trata, de modo profundo e fundamental, de transformação. Trata, além disso, de criação, ou síntese. E trata também de concretizar sonhos, de realizar nossos desejos. (HOFFMANN, 2007, p. 09-10)



Imagem 1 – Carro alegórico intitulado *Pirâmide Viva*, da Unidos da Tijuca, no carnaval de 2007



**Fontes:** <https://viveraciencia.wordpress.com/2010/02/15/samba/>;  
<https://i.ytimg.com/vi/tWIMvake3Cw/hqdefault.jpg> ; <http://www.radioarquibancada.com.br/site/o-dia-em-que-paulo-barros-roubou-cena/>;  
<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/unidos-da-tijuca-segredos-de-uma-escola-que-abalou-as-estruturas-do-carnaval-15235848>.

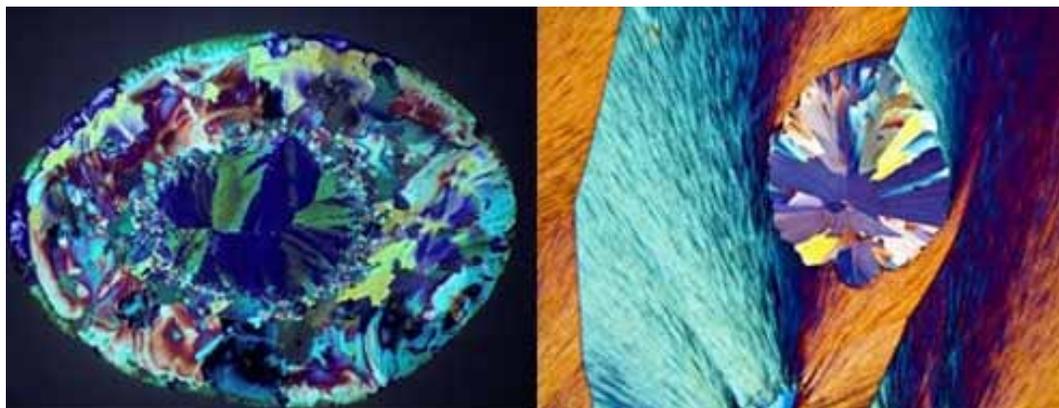
Um olhar atento para os eventos cotidianos de um laboratório pode nos mostrar ou possibilitar imagens que poderiam inspirar um entendimento artístico da ciência quando, por exemplo, usamos imagens de microscopia dos cristais de paracetamol<sup>4</sup> (figura 2).

---

<sup>4</sup> Na sequência do texto, analisaremos algumas imagens premiadas pelo CNPq justamente pelo seu caráter artístico e que foram realizadas em microscópio.



Imagem 2 – Fotos microscópicas de cristais de paracetamol



**Fontes:** <https://www.sciencephoto.com/media/117500/view/paracetamol-crystals-light-micrograph>

<https://www.nikonsmallworld.com/galleries/1987-photomicrography-competition/acetaminophen-crystals>

Propomos retomar uma imagem clássica de Galileu analisada por Susana Gómez López (2005) em seu artigo *Modelos y Representaciones Visuales en la Ciencia* que nos mostra mais diretamente a relação entre o conhecimento produzido na arte e sua potencialidade para o entendimento de determinadas pesquisas científicas.

### **MATERIALIDADE DA MÃO NA LUA DE GALILEU.**

Um dos primeiros reconhecidos cientistas da renascença foi Galileu Galilei, que, como sabemos, teve uma determinante e sagaz contribuição sobre os movimentos celestes e a polêmica definição do lugar que ocupamos



enquanto planeta. Esse processo, também sabidamente, se fez com ajuda do telescópio<sup>5</sup>, uma (co)criação de Galileu.

Vamos tomar aqui o telescópio como *inscritor*<sup>6</sup>, no sentido que Latour confere ao termo, pois nesse sentido podemos aproximar a *imaginação material*<sup>7</sup> bachelardiana às aquarelas de Galileu. O telescópio *inscritor* fornece a Galileu uma visão mais aproximada da lua, mas como bem destaca Susana Lopez, ele não foi o primeiro a apontar o telescópio ao céu, nem tampouco o primeiro a criar imagens da lua que viu com seu telescópio, mas certamente foi o primeiro a usar uma técnica de imagem que mudou o modo de entender a lua. Deixemos o texto de Susana Gómez López falar:

Reconstruyamos el proceso. En un primer momento Galileo apunta su telescopio a la Luna y toma unas notas gráficas. Unos días después realiza las acuarelas de la Luna, en las cuales quedan patentes las técnicas de claroscuro que resaltan los perfiles de las zonas de sombra y luz (...). Pero ¿qué llevó a Galileo a usar esa técnica para realizar una representación pictórica que apuntaba ya a la idea de una orografía lunar? Muy probablemente nos ayude recordar que por entonces Galileo estaba en Padua, donde enseñaba perspectiva geométrica, y estaba muy familiarizado con los textos

---

<sup>5</sup> A invenção do telescópio atribuída ao italiano Galileu Galilei é controversa pois esta invenção foi requerida, a patente, pelo holandês Hans Lippershey. Porém, as diferenças entre as invenções de Galileu e Lippershey são evidentes, sendo a intenção de Lippershey se assemelhando a um óculos comum enquanto a de Galilei inaugura a utilização dos telescópios como ferramenta de pesquisa dos corpos celestes.

<sup>6</sup> Muitas vezes, quem fornece material (prova) para a elaboração do argumento são os chamados “*inscritores*”: instrumentos/maquinários/software, que possibilitam “uma exposição visual de qualquer tipo, num texto científico” (Latour, 2012, p. 112).

<sup>7</sup> Conforme mostra Bachelard há dois tipos de imaginação: a imaginação formal e a imaginação material. A imaginação formal é fundamentada no olhar e, nesse sentido, é uma imaginação ociosa que resulta da contemplação passiva do mundo. Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo. A imaginação material, ao contrário, recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência material das coisas que o cercam (BULCÃO 2003, p. 13).





de perspectiva esférica que habían empezado a circular pocos años antes [...]. (GÓMEZ LÓPEZ, 2005, p. 102)

Mas é no trecho seguinte do trabalho de pesquisa de Susana López que podemos perceber a potência da imagem enquanto imaginação material que mais que representar, cria, posiciona e produz pensamentos.

Si para Galileo, el modelo que permite una lectura del objeto físico son las ilustraciones de perspectiva geométrica, para los sucesores de Galileo, el modelo es el mapa de la Luna de éste último. Cuando Harriot observó y dibujó la Luna antes que Galileo, no interpretó las manchas como resultado de las diferencias de alturas y reflejos luminosos, pero cuando unos meses más tarde llegó a sus manos el mapa lunar de Galileo, entonces sí que fue capaz de reinterpretar sus observaciones telescópicas. Para Harriot, como para muchos otros después de él, el modelo o prototipo era el mapa lunar galileano [...]. (GÓMEZ LÓPEZ 2005, p. 103)

Assim, nossa proposta é a de que a aquarela lunar de Galileu foi uma criação da imaginação material e dinâmica, pois mais que (re)presentar a lua - lua que já fora representada antes sem a referida técnica claroscuro - ele a cria com sua mão, com seu intelecto e com seu *inscritor*, possibilitando que a imagem funcione na ciência como uma forma intrínseca. Para esclarecer nossa posição, propomos olhar o desenho de Galileu, Harriot e uma foto atual da lua (figura 3).

Seria possível dizer que a imagem da lua é capaz de nos dizer mais sobre ela que o desenho de Galileu?<sup>8</sup> O que significa enfim ver a lua? A terceira fotografia da lua (figura 3.c) tal como é captada hoje nos permite ver algo plano, tal como o desenho de Harriot (figura 3.b), enquanto que

---

<sup>8</sup> Para ver mais sobre imagens na ciência e representação, ver Susana Gómez López.



a lua desenhada por Galileu (figura 3.a) enfatiza as depressões através do desenho. Assim, mesmo que as três imagens se fundamentam no sentido da visão, o desenho com a intervenção da mão e com as novas técnicas de clarooscuro<sup>9</sup> mudam a nossa perspectiva de olhar, pode-se inclusive dizer que a aquarela de Galileu é capaz de nos proporcionar bem mais informações “científicas” do que uma imagem tecnológica atual. Corroborando, entra a mão, a imagem-ação material. Neste sentido somos hoje, incapazes de pensar fora de uma perspectiva tridimensional dado que esse conhecimento já faz parte da episteme em que vivemos.

Imagem 3 – Representações fotográficas da lua



Lua de Galileu b) Lua de Harriot c) Fotografia atual

**Fontes:**[https://www.qsl.net/py4sm/galileu\\_galilei.htm](https://www.qsl.net/py4sm/galileu_galilei.htm); [https://static.scientificamerican.com/sciam/assets/media/inline/blog/Image/Harriot\\_later\\_300.jpg](https://static.scientificamerican.com/sciam/assets/media/inline/blog/Image/Harriot_later_300.jpg); <http://cienciasaqui.blogspot.com/2011/03/lua-esta-mais-proxima-da-terra-neste.html>.

---

<sup>9</sup> Técnica utilizada no século XV por Leonardo Da Vinci, empregando esfumaceamento, contrastando luz e sombra para representar o objeto. Tal técnica requer conhecimento do jogo, propriedade e interação da luz sobre as superfícies físicas.



## VER: UMA SOCIEDADE SÃO TOMEZIANA<sup>10</sup>

Quando, em alguns momentos entre as décadas de 1930 a 1960, Bachelard constituiu obras que punham de manifesto o caráter oculacentrista da ciência e da sociedade de sua época, não poderia, com sua imaginação fértil, vislumbrar o momento social que vivemos com a hiperexposição imagética.

Para Baudrillard, as sociedades modernas são organizadas em torno da produção e do consumo dos produtos, e as pós-modernas, em torno da simulação e do jogo de imagens e dos signos. Na sociedade da simulação, as identidades são construídas pela apropriação das imagens, e os códigos e os modelos determinam como os indivíduos se percebem e se relacionam. (MEDEIROS, 2007, p.144)

Por volta dos anos 1960, a semiologia estruturalista, inspirada pelas imagens veiculadas na imprensa, que parecem não poder existir sem um texto associado, passa a ocupar-se não só dos fenômenos sígnicos, linguísticos ou codificados, mas também da semiótica da imagem.

Hay que ver la semiótica de la imagen dentro de una “semiótica de lo visual”. El estudio de esta área de la semiótica es más diverso de lo que parece porque existen diversos tipos de imagen en variados dispositivos manuales o electrónicos, estáticos o dinámicos. Lo visual supera el ámbito de la producción de la imagen; lo visual implica una gran división entre lo estático y lo dinámico, igual si ve a la imagen desde la sintaxis o la recepción. Lo visual, por ejemplo, integra a lo plástico y a lo icónico. (KARAM, 2011, p. 2)

---

<sup>10</sup> Referência a São Tomé, que foi um dos apóstolos de Jesus Cristo e marcou a história do cristianismo pela passagem da ressurreição de Jesus Cristo, que só acreditaria vendo. E assim foi preciso “ver pra crer”, expressão bíblica (João 20, 24-29) empregada nos dias de hoje e fomenta a necessidade de que precisamos visualizar algo para acreditar, não bastando apenas o relato e as percepções, é necessário ser visível e tátil.



A ciência não se mantém à margem desse processo, pois não apenas divulga e angaria fundos para produzir conhecimentos, como também, como vimos, as utiliza como forma de produção/constituição de novos conhecimentos.

Um dos momentos mais impactantes da história científica contemporânea se deu em abril de 2019, em uma apresentação espetacular em que diferentes cientistas revezaram-se no púlpito traduzindo, no sentido latouriano, o que foi apresentado como a primeira imagem de um buraco negro<sup>11</sup> a importância desse evento obtido pela cientista Katie Bouman se deve menos ao fato de produzir a referida imagem e mais a possibilidade de traduzir esta imagem para nossa episteme.

Imagem 4 – Primeira foto divulgada de um buraco negro



**Fonte:**<https://eventhorizontelescope.org/blog/first-ever-image-black-hole-published-event-horizon-telescope-collaboration>

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que a imagem do buraco negro apresentada pela equipe da pesquisadora Katie Bouman não é uma imagem direta do objeto fotografado mas sim o produto de um algoritmo de computação, alimentado com dados de uma rede de telescópios ao longo do globo terrestre onde cada telescópio contribuiu com os dados utilizados pelo algoritmo. Sendo a imagem apresentada o resultado de séries de simulações do que seria um buraco negro. A utilização do algoritmo e telescópios é para Latour (2012) a utilização de *inscritores* capazes de traduzir os dados coletados em uma imagem física.



A importância da imagem na ciência está para além da documentação de fatos científicos, ela é potência criadora para novos fatos científicos, mas cumpre um papel de divulgação. A ciência não se faz exclusivamente nas bancadas dos laboratórios, ela se faz, sobretudo, nas relações de saber/poder que possibilitam dizer o verdadeiro em determinadas formações históricas.

Nessa seção, nos deteremos nas imagens escolhidas pelo programa de divulgação da ciência do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), *O Prêmio de Fotografia - Ciência & Arte* - para evidenciar algumas imagens premiadas na divulgação da ciência brasileira. As imagens são divididas em duas categorias, as imagens captadas por câmeras fotográficas e as imagens captadas por aparelhos especiais.

As imagens são da página do CNPq, de todas as edições em que o referido prêmio já produziu ganhadores, e apresenta as mais variadas formas de conhecimento. Minha pergunta é: o que se vê aqui? E não temos intenção de responder essa pergunta, pois o que se vê é absolutamente indizível. O que se vê depende do olho de quem vê. Dada essa impossibilidade, talvez seja interessante pensar no que não se vê, e mais uma vez seria uma resposta perspectivada. A minha e a sua, a do leigo e a do cientista, a do artista e a do técnico. O que vemos afinal? Foucault e tantos outros diriam: o que é possível.

No entanto, essas imagens estão num lugar de “Difusão” da ciência e aí surgem dois problemas: é possível através dessas imagens, inferir o que é ciência para o CNPq? E, para quem é feita essa difusão da ciência?



Imagem 5 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2011



**Fonte:** <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

Claro que, para responder “adequadamente”, nós deveríamos ampliar essa pesquisa e ir aos textos, mas nosso objetivo não são os textos, são as imagens enquanto texto, e para evitar fortemente nosso contato com os textos sequer iremos ler a que essas imagens se referem e propor o exercício da discursividade a imagem em si. Temos duas informações a priori, A) são imagens da ciência para divulgação científica, B) são premiadas por isso.

Começemos com uma definição importante: o que é ciência? Uma pergunta evidentemente equivocada, mas, no entanto, bastante presente e comum. Podemos para melhorar o questionamento mudá-la para: como se define ciência como nas imagens que nos mostra o CNPq? Ao tomarmos o prêmio de 2011 (figura 5), e sem ler a que se refere cada fotografia especificamente, podemos



dizer que a definição de ciência é bastante ampla, há nessas fotografias cenas cotidianas, como a passagem de um pedestre por uma calçada, calçada essa que não parece ter nada de tecnologias atuais, pelo contrário, é um belo mosaico de cerâmicas que podem bem ser de um momento da idade média. As imagens seguem com um peixe, algo que se parece com cogumelos fosforescentes, mais uma vez uma construção com seu reflexo, etc. Porém, com o decorrer dos anos, essa ideia de ciência parece mudar, ainda é possível, em 2012 (figura 6), ver cenas nas quais o ser humano é (re)presentado, mas nos anos de 2013-15 (imagens 7, 8 e 9), a ciência passa a ser as ciências naturais: raios, pássaros, peixes, imagens microscópicas e um modo de ver focalizado.

Imagem 6 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2012



Fonte: <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

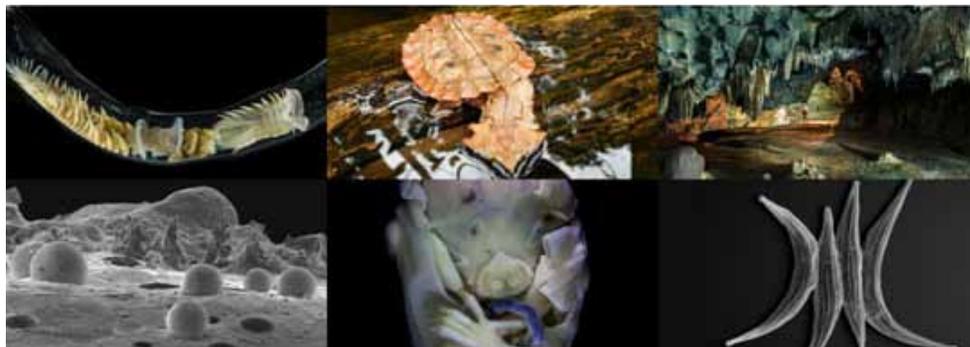
Imagem7 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2013



Fonte: <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

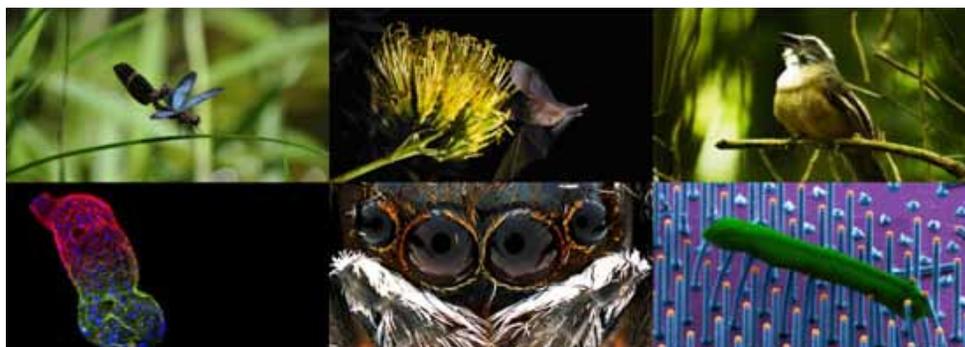


Imagem 8 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2014



**Fonte:** <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

Imagem 9 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2015



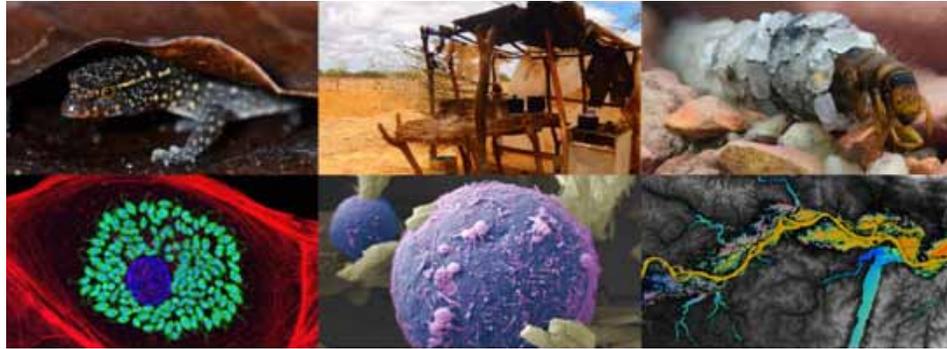
**Fonte:** <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

Imagem 10 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2016



**Fonte:** <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

Imagem 12 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2017



**Fonte:** <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

Imagem 12 – Fotos premiadas pelo CNPq no ano de 2018



**Fonte:** <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>

É interessante perceber que as imagens premiadas têm um predomínio de perspectiva de ciências exatas ou naturais que, impactam o observador pela sua dinâmica e pela sua relação direta com o a capacidade tecnológica que as mesmas demandam. Particularmente as imagens de microscopia por si mesmas retomam o avanço científico em termos tecnológicos. O que essas imagens nos dizem é “Não temos apenas uma ciência analítica e teórica de ponta, nossos instrumentos e *inscritores* também são produtos de um conhecimento aplicado à técnica. A tecnologia e a ciência de bancada são avançadas no país”.





No que concerne às ciências naturais, podemos identificar a biodiversidade que é considerada uma marca importante da representatividade brasileira no mundo. Enfim, sem recorrer aos textos vinculados às imagens, podemos inferir que a premiação do CNPq não está alheia as demandas culturais e as formas de ver a ciência na contemporaneidade.

## **FATO, IMAGEM E FOCO**

Ao prestarmos atenção às imagens de microscopia de alta precisão, há um destaque no ângulo, na luz, no que permite ver o que se vê, mas, para que se entenda ou explique o que aí está, se faz necessário um investimento amplo nos conceitos, proposições e mesmo metáforas. Os *inscritores*, como propõe Latour, são produzidos para a referida inscrição, por exemplo, para a ocorrência de interação com o feixe de elétrons de um microscópio eletrônico é necessário primeiro, no caso de amostras biológicas, a fixação do material a ser observado, portanto, o uso de reagentes químicos para a preservação da amostra durante a análise (resistir ao vácuo durante uma microscopia eletrônica de transmissão ou a metalização, na microscopia eletrônica de varredura) promove uma diferença de contraste durante a análise, permitindo a visualização da amostra, e essa é uma intervenção que produz a imagem, um *inscritor*. Na microscopia ótica para visualização das organelas faz-se necessária a fixação dos cortes histológicos com corantes acidófilos ou basófilos que darão coloração as organelas da célula a ser estudada no microscópio, uma vez mais uma intervenção nos *inscritores*. Como podemos então aceitar a ciência fora dessa forma sign(ificad)a do mundo cultural que a constitui?





Nosso argumento é de que não é possível ao cientista projetar imagens da ciência e as considerar como imagens do mundo factual, se esse mundo factual é sobretudo discursivo! Basta para um leigo, ou mesmo para um cientista especializado, um breve olhar para as imagens da ciência premiadas pelo CNPq, para que se dê conta de que sem um argumento propositivo o que se vê não é inteligível.

Falemos então, um pouco mais da ideia de representação, uma perspectiva clássica que rompia com a similaridade de uma episteme anterior e que trouxe consigo a ideia de tornar presente. Na ciência essa ideia clássica nos parece, por si só, bastante limitante do pensamento científico, pois carrega consigo a ideia de algo existe *per si, a priori*, fora de nossos sistemas de significação, de nossos sistemas discursivos.

Tomemos por exemplo a ideia de átomo e sua materialidade, se usarmos o termo representar o átomo, estamos justamente tornando presente algo que aí não está, mas que existe. Esse, um grande risco nos diria Bachelard, tornar real o irrealizável através da representação. A ideia da existência de um átomo material implica *sua* existência, e sua existência implica, por sua vez, a impossibilidade de imaginar outra(s) forma(s) para base físico-química. Quando materializamos o átomo com suas pequenas e ínfimas partes, ignoramos por completo, nos manuais escolares, por exemplo, sua relação. O átomo não existe fora de sua relação com outro átomo, ou existe tanto quanto existe uma imagem microscópica sem um enunciado explicativo que lhe promova sentido.

A virada epistemológica de Bachelard situa-se na ênfase ao caráter *representacional* do objeto de investigação, seja qual for esse objeto.





No entanto, ainda que se compreenda o caráter representacional do pensamento científico, para Bachelard, sempre haveria o risco de uma interpretação realista e substancialista associada à herança cartesiana, portanto, não basta “aceitarmos” a importância da representação se, tomada a representação como *a priori*, voltarmos a olhar o objeto de estudo de forma a realizá-lo. É preciso romper com essa noção de aproximação gradual e quimérica com a verdade da natureza, é preciso mudar de ciência e entender que não existe realidade, ela é sistematicamente inventada num universo representacional. Nesse sentido, Bachelard usa o próprio empirismo como forma de explicação do que ele chama de nova experiência, nova lógica, pois a ciência atual trabalha com o microuniverso, o que vai além dos sentidos e se apóia em máquinas de ver, que são criadas e que criam, portanto. “A ciência instrumentada é a transcendência da ciência de observação natural. Há uma rotura entre conhecimento sensível e conhecimento científico” (Bachelard, 1978, p. 7).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reiteradamente, pode-se observar nos movimentos da ciência uma presença das falas da arte. Por outro lado, o contrário também é verdadeiro, a arte se apropria de temas e proposições da ciência como fonte de inspiração ou mesmo como potência técnica, buscando novas formas de agir por meio das diferentes tecnologias produzidas pela ciência.

A imagem é tão importante que, como mostramos, cumpre diversos papéis na relação da ciência com a sua visibilidade:

A) Papéis como tradutora, quando o público em geral tem acesso a imagens bonitas ou explicativas que tornam visíveis conceitos ou a potência tecnológica da ciência mesmo que para isso utilize corantes, como vimos



nos exemplos de microscopia, um artifício que embeleza, dá formas e profundidade suficientes para se ver a imagem como uma possibilidade do real, obviamente seria mais indicado registrar esse recurso evitando tornar colorido o que em verdade não é. Por que fazer a coloração? Por que embelezar? Isto é algo que a ciência deveria parar de negar: a importância da beleza. Beleza que está em fórmulas ( $E=mc^2$ ), em diagramas (DNA), em imagens (buraco negro) e que é usada como forma de tradução, negociações e obtenção de investimentos.

B) Papéis como potência do pensamento, ou seja, como vimos no caso de Galileu Galilei, a técnica do claroscuro foi responsável por um novo entendimento da superfície da lua, o mesmo acontecendo com o entendimento do DNA via a imagem de Odile Crick.

E, por fim, C) Representar, tornar presente algo que pertence ao universo de nossa intelectualidade, do irrealizável, mas que podem promover ou obstaculizar o conhecimento científico, imagens que em realidade são discursos que não representam o mundo da ciência, mas que o criam efetivamente.

Terminamos esse artigo falando sobre o seu início, a invisibilidade da invisibilidade da imagem. Negar a importância da imagem enquanto estética, potência ou representação é algo típico de uma ciência imatura, como diria Bachelard, uma pré-ciência, pois a maturidade da ciência contemporânea entende que vivemos um momento científico que está para além do observável, vivemos o mundo da criação científica, quer com pincéis, corantes ou dados matemáticos, nossas imagens da e pela ciência constrói mundos. O docente que as ignora enquanto potência didática, também ignora o próprio fazer científico, mas o professor que as aceita e as usa como imagens do real, mantém seus estudantes no dado e obstaculiza o *dever* científico.





A imagem na ciência é uma conexão artística entre o mundo intelectualizado e o mundo em que vivemos, dar-lhe visibilidade implica em traduzir. Não ignorar seus graus de irrealidade, significa ensinar ciência e potencializar um pensamento em *devenir*. Pois, este mundo da ciência é um mundo de laboratório e, portanto, um simulacro do mundo real. Este mundo sintético é suficiente, mas plástico, sempre em *devenir*.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1978.

BULCÃO, M. **Bachelard**: a noção de imaginação. **Revista Reflexão**, v. 28, n. 83/84, p. 11-14, 2003.

CONSELHO Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Edições anteriores - **Fotos premiadas**. Disponível em: <http://premios.cnpq.br/web/pfca/imagens-premiadas>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III**: Literatura e pintura, música e cinema. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

GÓMEZ LÓPEZ, S. Modelos y representaciones visuales en la ciencia. **Escritura e imagen**, v. 1, p. 83-116, 2005.

HOLFFMANN, R. **O mesmo e o não mesmo**: São Paulo: UNESP, 2007.

KARAM, T. **Introducción a la semiótica de la imagen**. Portal da Comunicação InCom-UAB, 2011. Disponível em: [http://portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?lng=esp&id=23](http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=23). Acesso em: 24 abr. 2019.

LALANDE, T. **Como a invenção do tubo de tinta possibilitou o impressionismo**. LEAN EH, 2015. Disponível em: <http://www>.





teddylalande.com/2015/10/como-a-invencao-do-tubo-de-tinta-possibilitou-o-impressionismo.html. Acesso em: 24 abr. 2019.

LATOUR, B. **Ciência em ação**. 2 ed. São Paulo, UNESP, 2012.

MEDEIROS, R. B. Jean Baudrillard: enigmas e paradoxos da imagem na Era do Simulacro. **Arte & Ensaio**, v. 15, p. 142-47, 2007.

PIERRE, J. **O telescópio de Galileu e a telescopia da vida moderna**. **ArkhePhylosophia**, 2015. Disponível em: <http://arkhephylosophia.blogspot.com/2015/06/o-telescopio-de-galileu-e-telescopia-da.html>. Acesso em: 24 abr. 2019.

SAUTOY, M. **The Beauty of Diagrams**, 2011. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/boowltpx>. Acesso em: 24 abr. 2019.

SOARES, A. C.; LOGUERCIO, R. Q. **A ciência no universo da folia**. Curitiba: Appris, 2017.





O SENTIDO DAS PALAVRAS 'ÍNDIO' E 'LÍNGUA  
PORTUGUESA' EM UM LIVRO DIDÁTICO DO  
ENSINO FUNDAMENTAL<sup>1</sup>

THE MEANING OF THE WORDS INDIGENOUS  
AND PORTUGUESE LANGUAGE IN A  
ELEMENTARY SCHOOL TEXTBOOK

Francisco de Assis Brito BENEVIDES<sup>2</sup>

Adilson VENTURA<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabalho é parte integrante da dissertação de Mestrado elaborada por Francisco de Assis Brito Benevides no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PGLIN) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), intitulada “O sentido da palavra ‘índio’ nos livros didáticos do Ensino Fundamental”, no ano 2019. A oportunidade enseja sinceros agradecimento ao grupo GEPES/UESB pelas valiosas discussões e contribuições durante a construção deste artigo.

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLIN) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: talktofrank@hotmail.com.

<sup>3</sup> Docente Adjunto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLin). E-mail: adilson.ventura@gmail.com.





## RESUMO

Neste trabalho, realizamos análises em excertos retirados de um livro didático de língua portuguesa do 9º ano do Ensino Fundamental, *Para Viver Juntos*, com o objetivo de identificar os sentidos das palavras índio e língua portuguesa neles constituídos. A nossa hipótese inicial de pesquisa é que os textos encontrados no livro didático, constituinte do corpus, poderiam demonstrar tanto lugar social defensor do respeito à diversidade, quanto aqueles reiteradores do preconceito contra o índio, ou seja, memoráveis que remontam registros históricos que constituem sentidos de exclusão social do índio e do posicionamento da língua portuguesa como instrumento de colonização linguística no Brasil. Esta pesquisa está filiada à Semântica do Acontecimento (SA), proposta por Eduardo Guimarães (2002), o qual entende que os sentidos se constituem no acontecimento do dizer. Tendo em vista a concepção de não-transparência da língua, a teoria da SA possibilita observar sentidos e relações entre termos linguísticos de um texto a partir das relações históricas. Deste modo, com base nos conceitos analíticos da Semântica do Acontecimento, durante nosso percurso metodológico de análise consideramos os procedimentos enunciativos de produção de sentido – a reescrituração e a articulação; a construção de um DSD (Domínio Semântico de Determinação) e a temporalidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Índio; estereótipos; livro didático; sentido; acontecimento.





## **ABSTRACT**

One aims to analyze in this work excerpts from a 9th grade Elementary School textbook, Portuguese – To live together, with the objective of identifying the meanings of the word Indigenous and Portuguese language on them. Our initial research hypothesis is that the texts found in a Portuguese language textbook, constituting our corpus, could demonstrate, as much a social place defending respect for diversity, as those reiterating prejudice against the indigenous, that is, memorable that date back to historical record, which constitute meanings of social exclusion of the indigenous and the placement of Portuguese language as an instrument of colonization. This research is affiliated with the Semantics of Happening (SA), proposed by Eduardo Guimarães (2002), who understands that the senses constitute the event of saying. In view of the conception of non-transparency of language, SA theory makes it possible to observe meanings and relations between linguistic terms of a text from its historical relations. Thus, based on the concepts and analytical procedures of the Semantic of Event, during our methodological analysis we considered the enunciative procedures of meaning production - rewriting and articulation, the construction of a DSD (Semantic Domain of Determination) and temporality.

## **KEY-WORDS**

Indigenous; stereotypes; textbook; meaning. event.





## INTRODUÇÃO

O índio brasileiro, ao longo da nossa história, foi a primeira matriz social a sofrer ataques e extermínios em prol do chamado “processo civilizatório” no Brasil. Em suas pesquisas histórico-antropológicas, Ribeiro (2017, p. 127-128) afirma que “[...] o extermínio dos índios era não só praticado, mas defendido e reclamado como o remédio indispensável à segurança dos que construía uma civilização no interior do Brasil”. Assim, o extermínio do índio, visto como selvagem ou primitivo, por muito tempo foi encarado como algo necessário ao avanço do progresso.

Em contrapartida, o Estado Brasileiro, mesmo imbuído da tarefa de incluir o indígena no seu projeto de nação, de fazê-lo partícipe das suas decisões e torná-lo visível à sociedade, no curso da história relega-o a uma condição de apagamento na esteira social. Deste modo, por vezes a apresentação do índio se restringe às representações estereotipadas construídas nos livros de História, registros e documentos oficiais, bem como através de relatos de conflitos nas disputas por áreas de terra destes contra garimpeiros, grandes latifundiários ou madeireiros, fatos comumente veiculados na mídia.

A construção de certos sentidos para o índio na sociedade pode reforçar certos estereótipos a seu respeito, ou até mesmo resultar numa condição que o deixa quase sem representatividade no que tange às leis e documentos oficiais que instrumentalizam a Educação no Brasil. Esse aspecto é relevante quando levamos em consideração que os livros didáticos são elaborados e escolhidos a partir de diretrizes e normatizações oficiais. O espaço escolar, ambiente de formação cidadã, como esteio principal de circulação do livro





didático<sup>4</sup>, é diretamente influenciado pelos sentidos constituídos no material didático e, conseqüentemente, o estudante, na sua vivência escolar, pode ser tomado por tais sentidos, os quais poderão contribuir na construção de parâmetros éticos de comportamento. Vale ressaltar que o ambiente escolar e o ensino da língua portuguesa, no decorrer dos séculos, foram utilizados como instrumentos de legitimação das políticas coloniais, bem como homogeneização linguística e cultural. Um exemplo de instrumento oficial emitido sob esse viés foi o documento intitulado *O Diretório dos Índios*, promulgado pela coroa portuguesa em 30 de setembro de 1770, que procurava estabelecer definitivamente o ensino do português como forma de assegurar a correção da língua. Sua promulgação concebia que a correção, das línguas nacionais, incluindo tupi e demais línguas indígenas, “[...] seria um dos objetos mais atendíveis para a cultura dos povos civilizados, sendo, pelo contrário a barbárie das línguas a que manifesta ignorância das nações. [...]” (MARIANI, 2004, p. 153)

Em contrapartida, entendemos que a educação, assim como prefigurada na DUDH<sup>5</sup> e estabelecida legalmente como política de Estado no Brasil, deve-se prestar ao papel formador de cidadãos promotores da igualdade e tolerância para com as diversidades étnicas, culturais e linguística, combatendo toda forma de preconceito e discriminação. Isso nos leva a refletir acerca da macro política educacional do Estado Brasileiro e, conseqüentemente, no papel do livro didático como instrumento pedagógico e sua interveniência no processo

---

<sup>4</sup> Para aprofundamento de pesquisa acerca do livro didático e sentidos construídos no espaço escolar, recomendamos pesquisa na dissertação de mestrado elaborado por Florisbete de Jesus Silva para o PPGLIN-UESB, “Cenas repetidas: sentidos e memoráveis de gênero no livro didático”, ano 2017.

<sup>5</sup> Declaração Universal de Direitos Humanos.





de formação do cidadão. Portanto, compreendermos a constituição dos sentidos da palavra “índio” e “língua portuguesa” no livro didático nos possibilitará perceber se a reiteração de estereótipos e a propagação de preconceitos se fazem ou não presentes em textos utilizados nesse instrumento pedagógico.

Desse modo, especialmente no caso do texto analisado em nossa pesquisa, ensejou-se as seguintes perguntas: i) quais sentidos possuem a palavra índio e língua portuguesa no livro didático *Para Viver Juntos* de língua portuguesa do 9º ano do Ensino Fundamental?; ii) esses sentidos podem construir uma imagem preconceituosa do índio e excludente de suas expressões linguísticas? Vale ressaltar que o *corpus* apresentado e analisado nesse trabalho se trata de um recorte retirado de uma dissertação de mestrado intitulada “O sentido da palavra ‘índio’ nos livros didáticos do Ensino Fundamental”<sup>6</sup>.

O objetivo deste artigo é compreender como são constituídos os sentidos da palavra índio e língua portuguesa no espaço escolar, especificamente no livro didático *Para Viver Juntos*, recurso didático destinado ao ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa do 9º ano do Ensino Fundamental Público. Sendo assim, para atingir nosso objetivo, procuramos identificar e analisar, no livro didático, textos que trazem abordagens e representações sobre o índio e compreender como são constituídos os sentidos de índio nos excertos selecionados.

Para atingir nossos objetivos, situamos teoricamente no campo da Semântica do Acontecimento (SA), levando em conta algumas contribuições da Antropologia e das Ciências Sociais, de modo que possamos analisar o

---

<sup>6</sup> Especificações sobre esse trabalho já mencionadas na primeira nota.





*corpus* de pesquisa; compreendermos a constituição dos sentidos da palavra índio e analisar se esses sentidos podem reiterar ou não preconceitos contra o indígena. Doravante, trataremos aspectos históricos do índio no Brasil; em seguida, abordaremos alguns conceitos pertinentes ao campo teórico desta pesquisa, os quais são empregados como metodologia de análise, resultados/discussões e, por fim, as considerações e constatações finais.

## **REGISTROS HISTÓRICOS SOBRE O ÍNDIO BRASILEIRO: ENTRE A INGENUIDADE E A SELVAGERIA**

O primeiro registro atribuído aos portugueses, “A Carta de Caminha”, o qual descreve as primeiras impressões acerca dos habitantes das “novas terras descobertas”, é datado de 22 de abril a 10 de maio de 1500. A carta descreve os índios como homens pardos, todos nus, sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas, traziam arcos nas mãos e suas setas (CAMINHA [1500] *apud* CUNHA, 2012, p. 363). Aos olhos dos portugueses, não restavam dúvidas de que se tratavam de seres humanos, entretanto, segundo Caminha, os índios não demonstravam preocupação alguma “[...] de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto[...]”. Essa afirmação demonstra a estranheza de Caminha diante do fato daqueles homens se sentirem tão à vontade em se apresentarem despidos. Isso levou o navegador à conclusão inicial de que se tratava de pessoas “inocentes” ou “ingênuas”. Essa ideia de “povo inocente” se reforçava à medida que os recém-chegados estreitavam relações com os primeiros ocupantes da terra. Tal concepção levaria os portugueses a concluir que seria os indígenas um povo de fácil manipulação ou persuasão, pois para os recém-chegados, tratava-se de uma





gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença. E portanto, se os degredados, que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quizerem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim. Eles não lavram, nem criam. Não há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem qualquer outra alimária, que costumada seja ao viver dos homens. (CAMINHA [1500] *apud* CUNHA, 2012, p.365)

No relato acima, podemos perceber também outra constatação preliminar que os portugueses tiveram sobre os índios. Sob a ótica lusitana, o fato de os indígenas serem inocentes e também a presunção de eles não possuírem crença, fizeram os portugueses arrazoar que, caso eles conseguissem compreender o idioma indígena ou se pudessem ser compreendidos pelos índios, poderiam facilmente persuadi-los a se tornarem cristãos. Os relatos acerca dos habitantes do “Novo Mundo” foram enviados ao rei de Portugal pelos navegadores e retransmitidos ao Papa no Vaticano, o qual logo percebeu a possibilidade de “arrebanhar” aquelas “almas perdidas”. Sendo assim, no ano de 1537, Paulo III emite a *Bula Veritas Ipsa*, cuja afirmação sobre os índios diz: “[...] eram humanos, portanto... passíveis de serem tornados iguais. Tinham alma, portanto... era obrigação dos reis cristãos batizá-los[...]

 (CUNHA, 2012, p. 365).

Na segunda expedição enviada ao Brasil, a serviço de Dom Manoel Rei de Portugal, Américo Vespúcio, navegador italiano, em uma carta remetida





à Coroa Portuguesa, conta que passou vinte e sete dias comendo e dormindo entre os “animais racionais da Nova Terra”. Essa referência que ele faz ao índio reitera atributos animais. Assim como Caminha, Vespúcio também relata que o povo indígena não “[...] têm lei nem fé nenhuma, vive segundo natureza[...]”, “[...] não tem rei[...]”. Entretanto, o registro de Vespúcio se diferencia da descrição feita pelo escritor da primeira Carta quando diz que os índios “[...] não obedecem a ninguém [...]” (VESPÚCIO, 1502, apud STEPHANOU; BASTOS, 2005, p. 37).

Assim, ao passo que Caminha, em seu primeiro registro, leva ao conhecimento do rei de Portugal o potencial de conversão daquele povo, dada a sua suposta inocência e amistosidade, Vespúcio, em contrapartida, através de seu relato, parece desencorajar uma possível tentativa de conversão daquele povo ao retratá-los como “selvagens” que vivem em uma sociedade caótica desprovida de leis ou regras, onde ninguém obedece a nada. Essa visão do índio como “animal selvagem” foi disseminada também por outros viajantes e sedimentada tanto no imaginário do europeu que retornou para o “Velho Mundo”, quanto nas concepções daqueles que se fixaram nas novas terras. Esse pensamento foi tão disseminado que a expressão “nem lei, nem fé, nem rei” é posteriormente utilizada, naquele mesmo século, por outros navegadores ao referirem-se ao índio.

No Brasil Colônia, o avanço às áreas interioranas, entre meados do século XVI a meados do século XVIII, foi potencializado em decorrência da mudança da matriz econômica da colônia que migrou da extração do pau-brasil para o cultivo agrícola, fato que, no primeiro momento, demandou mão de obra indígena. Assim, aqueles antigos parceiros de escambo passaram a ser vistos com mão de obra escrava para a expansão das lavouras de cana de





açúcar. Por conseguinte, durante o período que abrange o final século XVIII até meados do século XIX, com o avanço do povoamento e do surgimento das vilas, também foi muito debatida a necessidade ou não de exterminar os índios “bravos”, eliminando-os dos sertões - solução proposta por alguns colonos - ou então a necessidade de “civilizá-los” e tentar incluí-los na sociedade.

Com essa perspectiva avançando ainda no século XX, o naturalista alemão residente no Brasil, Hermann von Ihering, chegou a afirmar em seu livro “*A Questão dos Índios no Brasil*” que o indígena brasileiro era um empecilho ao progresso. Em sua obra, o autor afirma: “a marcha ascendente de nossa cultura está em perigo; é preciso por cobro a esta anormalidade que a ameaça. Protejam-se os índios pacíficos, mas garantam-se ao mesmo tempo a vida e a propriedade contra assaltos de índios bravios” (von IHERING, 1911, p. 31).

Por outro lado, ao passo que relatos de extermínio indígena chegavam nos grandes centros populacionais do Brasil, criou-se um sentimento de revolta em relação às barbáries cometidas contra as populações autóctones, fato que resultou em pressões por parte da imprensa e de alguns segmentos sociais, com intuito de buscar soluções não violentas à questão do índio. Assim sendo, a partir do Decreto no 8.072/1911 (BRASIL, 1911), o índio é legalmente incluído no sentido de ter assegurado o direito de professar a sua fé, entretanto, é excluído por não ser lhe concedido o direito de continuar expressando sua identidade cultural, ficando sujeito a uma persuasão progressiva por meio de inspetores designados pelo Estado, com fins de os indígenas deixarem de expressar a sua cultura de modo gradativo. Essa ideia de adaptação gradativa é reiterada através de outra norma, o Decreto nº 9214 de dezembro de 1911, no qual o artigo 15 prevê a transformação do





indígena em um trabalhador rural<sup>7</sup>, ou seja, em um produtor a serviço dos centros urbanos. Assim, as leis que supostamente teriam por finalidade proteger os índios, na verdade, propunham adaptações de modo que eles deixassem gradativamente sua cultura e seus costumes.

Com promulgação da Constituição Federal de 1988, são estabelecidos direitos e garantias aos povos nativos. Conforme o artigo 231 desta, são

**reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.**

§ 1º São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições”<sup>8</sup>

Conforme vimos no art.231 da Constituição Federal do Brasil de 1988 (CFB), a cultura indígena e sua organização social devem ser reconhecidas e respeitadas como expressão própria de um povo, o que inclui sua liberdade de expressão linguística, marcada pela multiplicidade de dialetos cunhados no seu percurso histórico e constitutivo social. Além disso, a Carta Magna também estabelece garantias quanto ao respeito à diversidade multiétnica indígena, ou seja, uma perspectiva diferente em relação às leis anteriores que, ainda sob uma visão etnocêntrica, sugeria que o indígena deveria ser submetido à uma

---

<sup>7</sup> Decreto nº 9214 de dezembro de 1911, Art. 15: Cada um dos antigos aldeamentos, reconstituídos de acordo com as prescrições do presente regulamento, passará a denominar-se «Povoação Indígena», onde serão estabelecidas escolas para o ensino primário, aulas de música, oficinas, máquinas e utensílios agrícolas, destinados a beneficiar os produtos das culturas, e campos apropriados à aprendizagem agrícola”.

<sup>8</sup> Grifos nossos.





gradativa assimilação cultural por estágios, até que se adaptasse ao estilo de vida do homem branco. Tais concepções quando reiteradamente reproduzidas são passíveis de constituir estereótipos e propagar preconceitos, os quais podem cercear os índios ao acesso dos direitos fundamentais universais, tais como o direito à sua personalidade, à vida, à igualdade, à dignidade da pessoa humana, à segurança, à honra, à liberdade e à propriedade, direitos estes previstos não somente na DUDH, mas também na Constituição Federal Brasileira. A seguir, apresentaremos os pressupostos teórico-metodológicos empregados nos procedimentos analíticos do presente trabalho.

## **PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS**

Esta pesquisa se situa no campo teórico da Semântica do Acontecimento, teoria proposta por Eduardo Guimarães. No intuito de analisar os sentidos que constituem o acontecimento, Guimarães estabeleceu os procedimentos de análise, os quais também faremos uso em nosso trabalho ao apreciar o *corpus* proposto, quais sejam:

- 1) toma-se um recorte qualquer e produz-se uma descrição de seu funcionamento;
- 2) interpreta-se seu sentido na relação com o texto em que está integrado;
- 3) chega-se a, ou toma-se, outro recorte e faz-se dele uma descrição;
- 4) interpreta-se seu sentido na relação com o texto em que está integrado, tendo em vista a interpretação feita do primeiro recorte;
- 5) busca-se um novo recorte, etc, até que a compreensão produzida pelas análises se mostre suficiente para o objetivo específico da análise. (2011, p. 45)

Além dos procedimentos previamente relacionados, utilizaremos dois dispositivos específicos de análise semântica proposto por Guimarães





(2009, 51p.): a reescrituração e a articulação nos quais discorreremos doravante. 1) Articulação, que consiste num procedimento pelo qual são estabelecidas relações semânticas levando em conta como os elementos linguísticos constituem significação contiguamente, podendo ocorrer de três modos distintos, por dependência (em que os elementos contíguos se organizam por uma relação que constitui, no conjunto, um só elemento), por coordenação (consiste na tomada de elementos como se fossem um só da mesma natureza de cada um dos constituintes) e por incidência (relação entre um elemento da mesma natureza e outro de outra natureza, de modo a formar um novo elemento do tipo do segundo). O outro dispositivo de análise de que nos valeremos é: 2) Reescrituração, que consiste em redizer o que já foi dito, onde uma expressão é reportada a outras por algum procedimento, anáfora, catáfora, substituição, elipse ou outros, por exemplo, que as relaciona no texto integrado pelos enunciados em que ambas estão, mas que no seu processo de redizer resulta em uma deriva de sentido.

Como nosso objetivo é analisar as constituições dos sentidos da palavra índio no texto do livro didático, optamos por buscar, no exemplar escolhido, textos que apresentavam a ocorrência da palavra índio e/ou suas reescrituras que posteriormente foram submetidos à análise com base na teoria da Semântica do Acontecimento. No quadro teórico em tela (SA), o acontecimento enunciativo constitui por agenciamento, no espaço de enunciação<sup>9</sup>, modos específicos de acesso

---

<sup>9</sup> Conforme Guimarães (2002, p.18), trata-se de espaços de funcionamento da língua que se dividem e redividem. Além do mais, são “habitados” por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer construídos pela equivocidade própria do acontecimento deontologicamente.





à palavra, chamados de cenas enunciativas. As cenas enunciativas são “especificações locais nos espaços de enunciação”, ou seja, um espaço particular de agenciamento do falante em locutor que distribui lugares de enunciação no acontecimento (GUIMARÃES, p.10, 2014). Ainda segundo o autor, os

falantes não são os indivíduos, as pessoas que falam esta ou aquela língua. Os falantes são estas pessoas enquanto determinadas pelas línguas que falam. Neste sentido, falantes não são as pessoas na atividade físico-fisiológica, ou psíquica, de falar. São sujeitos da língua enquanto constituídos por este espaço de línguas e falantes que chamo espaço de enunciação (GUIMARÃES, 2002, p. 18)

Conforme veremos nas análises, o acontecimento distribui aos falantes papéis de forma desigual, segundo uma hierarquia de identidades. Por exemplo, a um falante é permitido que se comunique com seus amigos de certo modo, ao ser tomado no acontecimento, como locutor-amigo. Contudo, ao mesmo falante, tomado em outro acontecimento enunciativo como locutor-jornalista, por exemplo, durante uma transmissão em rede nacional de um telejornal, não lhe é permitido expressar-se do mesmo modo como quando se dirige a familiares e amigos.

Além disso, para Guimarães (2002, p. 120) o Locutor, diferente do que diz Benveniste (1974), não é o centro da temporalidade, mas é tomado na temporalidade, a qual é estabelecida pelo próprio acontecimento. Por sua vez, Benveniste (apud GUIMARÃES, 1974, p.46) conceitua a enunciação como uma relação do locutor com a língua na qual o mesmo se apropria da língua para colocá-la em funcionamento, determinando o tempo presente da enunciação. Em contrapartida, Guimarães propõe que o sujeito, não





psicofísico, não se apropria da língua, mas é tomado pelo acontecimento num lugar determinado pelo agenciamento político, neste caso, o próprio acontecimento determina a temporalidade e não o sujeito. Nesse sentido, a temporalidade consiste na configuração de um presente que em si abre latência de futuro, ou futuridade, sem a qual não há acontecimento de linguagem e sentido (GUIMARÃES, 2002, p. 12). Sob essa perspectiva, o presente e futuro do acontecimento apenas funcionam por um passado, por meio de rememorações que os fazem significar, ou seja, por meio de enunciações anteriores que significam no presente do acontecimento e abrem possíveis sentidos e interpretações futuras. Trata-se de um passado que não é lembrança ou recordação pessoal de fatos anteriores. O passado no acontecimento é uma rememoração de enunciações, ou seja, se dá como parte de uma nova temporalização, tal como a latência de futuro. Neste sentido, “[...]o acontecimento é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade” (GUIMARÃES, 2002, p.12). A seguir, apresentaremos os resultados e discussões ancorados no aporte teórico já anteriormente apresentado.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

O excerto selecionado para análise neste trabalho foi retirado do livro *Para Viver Juntos*, Greta Marchetti, Heidi Strecker e Mirella L. Cleto, Editora SM, o qual é um livro de Língua Portuguesa do 9º ano do Ensino Fundamental. O critério de escolha do referido exemplar se deu pelo fato deste ter sido classificado pelo MEC entre os três livros didáticos de Língua Portuguesa mais amplamente distribuídos na rede pública de





ensino, conforme a lista publicada pelo FNDE/PNLD 2017, com largo quantitativo de distribuição (236.898 livros). Trata-se de um exemplar de 288 páginas contendo gêneros textuais associados a atividades de interpretação e de estudos gramaticais destinados à prática de ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa. Neste título, foi selecionado um (01) excerto que, doravante, será analisado e comentado.

### **TEXTO SELECIONADO: RECORTE 1**

O texto analisado a seguir, aparece na página 222, sob uma seção do livro *Para Viver Juntos*, intitulada Reflexão Linguística, que trata sobre as estruturas das palavras, radicais e afixos, neste recorte em específico (página 222), a abordagem proposta no Livro Didático trata das influências dos radicais latinos e gregos na Língua Portuguesa. Conforme Manual do professor do livro *Para Viver Juntos*, a seção Reflexão Linguísticas onde o recorte se encontra, deve prever a “[...] reflexão sobre os usos da língua e da linguagem, assim como a reflexão sobre os conhecimentos linguísticos como um todo, sejam eles discursivos, textuais, gramaticais ou notacionais[...]” (STRECKER;CLETO;PAIVA, 2015,p. 297).Afirma ainda, que se tome como objeto de **reflexão** tantos os usos dos recursos linguísticos utilizados pelos produtores na elaboração de textos e, os **efeitos de sentidos provocados por esse uso**, quanto aos fatos da linguagem já organizados em categorias pelos gramáticos, assim como a s regularidades a eles subjacentes. O excerto em questão apresenta duas tabelas contendo radicais latinos e gregos com respectivos exemplos, concomitantemente.

Imagem 1 – Recorte 1

**REFLEXÃO LINGÜÍSTICA**  
**Estrutura das palavras: radicais e afixos**

**Radicais, prefixos e sufixos latinos e gregos**  
Veja a seguir alguns dos radicais, prefixos e sufixos latinos e gregos mais comuns.

Radicais latinos	Exemplos
aeq (igualar)	bêlica
aeq (igual)	esquiladro
frater/fratr (irmão)	fraternidade
patr (pai)	patrão
cida (com mal)	hemorraia
cida (com colina ou habitar)	agrotica
fuge (para fugir ou far fugir)	verminfoja
sedo (surto)	sedano
cardo (com comal)	cardiolo

Radicais gregos	Exemplos
biblio (livro)	biblioteca
cracia (poder)	democracia
crano (templo)	croquiograma
demo (povo)	demografia
astro (traço)	astrofotografia
filio (sempre)	fóssil
rodio (medo, aversão)	rotacionador
homio/homo (bom, vast)	homologia
grafia (escrita, descrição)	ortografia, geografia
hetero (diferen)	heterólogo
tomo/tomas (desmembrar)	tombolo
orto (reto, just)	ortografia
pan (tudo, todos)	pan-americano
patia (dorça)	cardiopatía
pedago (instrução)	pedagogia
parado (falado)	paradigma
rafia (colônias)	filosofia
tele (de longe, a distância)	televisão
semi (intermediário)	semiótica
zoo (animais)	zoologia

**INFLUÊNCIA DO LATIM**  
Alguns radicais de palavras do português podem ser reconhecidos no espanhol, no italiano e no francês, porque as quatro línguas têm a mesma origem: o latim.  
• Aviro, flor (português)  
• libro, flor (espanhol)  
• livre, fleur (francês)  
• libro, fiore (italiano)  
Mesmo no inglês, que não vem do latim, observa-se a presença de alguns radicais de origem latina.  
• library: biblioteca  
• flower: flor

**INFLUÊNCIA DO TUPI**  
O português também tem radicais vindos do tupi.  
• ita (pedra): itaberaba (pedra brilhante), itaúne (pedra preta), itam (pedrinha)  
• pira (peixe): piracema (saída dos peixes, Piracaba (onde chegam os peixes), piranha (peixe com dentes)



**Fonte:** Marchetti; Strecker; Cleto, 2015, p. 222

A primeira tabela apresentada nessa página, sob o título **Radicais Latinos e Exemplos**, conforme a Imagem 1 – Recorte 1, circunscreve nove palavras e seus respectivos correspondentes aos radicais latinos encontrados na Língua Portuguesa. A segunda tabela, imediatamente abaixo da primeira, descrita previamente sob título **Radicais Gregos e Exemplos**, dispõe de vinte palavras paralelas a respectivos exemplos também correspondentes na Língua Portuguesa. Imediatamente à direita da página, na parte superior,

BENEVIDES, F. A. B.; VENTURA, A. O sentido das palavras 'índio' e 'língua portuguesa' em um livro didático do ensino fundamental. Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 256-293, set./dez. 2020.



a seção descrita dispõe de dois quadros (boxes) de tamanho menor: 1) O primeiro com o título **Influência do Latim**; 2) O segundo, imediatamente abaixo do primeiro, apresenta o título **Influência do Tupi**.

Vale ressaltar que o segundo quadro dispõe de uma imagem representativa de um índio ornamentado com um adereço étnico, cocá, sob sua cabeça, costas cingidas por um alforje munido de flechas, e em sua mão direita segura um objeto representando uma pedra. A imagem também mostra um balão de diálogo articulado à imagem do indígena contendo a palavra **ITA**, que significa pedra na língua Tupi. Vide a Imagem 2, abaixo, onde apresentamos a transcrição do texto seguida de discussões e análises do Recorte 11.

Imagem 2 - Transcrição do excerto do recorte 1

Reflexão Linguística

Estrutura das Palavras: Radicais e afixos

**Radicais, prefixos e sufixos latinos e gregos** (Veja a seguir alguns dos radicais, prefixos e sufixos latinos e gregos mais comuns.)

Radiciais Latinos	Exemplos
bel (guerra)	bélico
equi (igual)	equilátero
frater/frati (irmão)	fraternidade
patri (pai)	patriarca
cida (que mata)	formicida
cola (que cultiva ou habita)	agricola
fugo (que foge ou faz fugir)	vermifugo
sono (que soa)	uníssono
voro (que come)	carnívoro

Radiciais Gregos	Exemplos
biblio (livro)	biblioteca
cracia (poder)	democracia
crono (tempo)	cronograma

**Influência do Latim**

Alguns radicais de palavras do português podem ser reconhecidos no espanhol, no italiano e no francês, porque as quatro línguas têm a mesma origem: o latim.

*-livro, flor* (português)

*-libro, flor* (espanhol)

*-livre, fleur* (francês)

*-libro, flore* (italiano)

Mesmo no inglês, que não vem do latim, observa-se a presença de alguns radicais de origem latina.

*-library*: biblioteca





demo (povo)	demografia
etno (raça)	etnocêntrico
filo (amigo)	filosófico
fobia (medo, aversão)	claustrofobia
fone/fono (som, voz)	fonologia
grafia (escrita, descrição)	ortografia
hetero (outro)	heterogêneo
homo/homeo	homônimo
orto (reto, justo)	ortografia
pan (tudo, todos)	pan-americano
patia (doença)	cardiopatia
pedi/pedo (criança)	pedagogo
pseudo (falso)	pseudônimo
sofia (sabedoria)	filosofia
tele (de longe)	televisão
xeno (estrangeiro)	xenofobia
zoo (animal)	zoologia

**Influência do Tupi**

O português também tem radicais vindo do tupi.

-*ita* (pedra): Itaberaba (pedra brilhante), *Itaúna* (pedra preta), *Itaim* (pedrinha)

-*pira* (peixe): *piracema* (saida dos peixes), *piranha* (peixe com dentes)

**(Vide imagem do Recorte 01)**

Fonte: elaborada pelo autor com base em Marchetti, Strecker e Cleto (2015, p. 222).

## DISCUSSÕES

Inicialmente, tendo como base o conceito de reescritura previamente mencionado, podemos afirmar que a expressão nominal, **Reflexão Linguística**, título da seção apresentada no Recorte 1 (Imagem 2), é reescritura do corpo textual, como meio de ampliar sequencialmente o que está sendo dito na expressão nominal do título da seção. O mesmo ocorre nas expressões nominais, **Influência do Latim** e **Influência do Tupi**, que são reescrituradas por expansão através dos textos nos respectivos boxes. Conforme Guimarães (2009,p.20), o dispositivo de reescrituração pode produzir sentidos de diversos modos, no caso das reescrituras por expansão em **Influência do Latim** e **Influência do Tupi**, a reescrituração





produz um desenvolvimento, pois a sequência que doravante se desenvolve determina os elementos linguísticos expandidos, ou seja, tudo o que se segue atribui sentido aos respectivos títulos, como ocorre nas explicações que seguem logo após as expressões nominais, **Influência do Latim e Influência do Tupi**, em destaque nos boxes.

Similarmente, podemos afirmar que o conteúdo do texto das tabelas com os títulos **Radicais Latinos** e **Radicais Gregos**, no Recorte 1, são reescrituras a partir dessas expressões nominais de seus títulos, mas neste caso, estas ocorrem por expansão enumerativa. A primeira tabela, na Imagem 2 - Recorte 0, a expressão **Radicais Latinos** é expandida por enumeração na sequência “[...] **bel (guerra), equi (igual), ..., sono (que soa), voro (que come)** [...]”, que independente de suas posições atribuem sentido ao enumerado, ou seja, trata-se de uma relação de determinação, ao apresentar os modos de reescritura onde os enumerados se apresentam como **Radicais Latinos**. O mesmo ocorre com a expressão nominal **Exemplos**, na mesma tabela, que é por enumeração expandida e determinada por “[...] **bélico, equilátero, ..., unísono, carnívoro**[...]”.

Na segunda tabela, a expressão nominal **Radicais Gregos** é reescrita por expansão enumerativa através da sequência “[...] **bíblia (livro), cracia (governo), ..., xeno (estrangeiro), zoo (animal)** [...]”, ao passo que o título em paralelo, na mesma tabela, representado pela expressão nominal, **Exemplos**, é enumerativamente expandida por “[...] **biblioteca, democracia, ..., xenofobia, zoologia**[...]”. Em ambos os casos, primeira e segunda tabela, como já mencionado, tratam-se de relações de determinação onde os elementos linguísticos enumerados atribuem sentido aos enumeradores, pois, por exemplo, **biblioteca e democracia** retomam **Radicais gregos**, tendo





em vista que a expressão nominal **Exemplo**, na segunda tabela também, articula-se a **Radicais Gregos**. Agora concentraremos nossas análises nos quadros menores, boxes que trazem em seus respectivos títulos as sequências nominais **Influência do Latim** e **Influência do Tupi**, que doravante identificaremos respectivamente como Recorte 01 (a) e Recorte 01(b).

### **RECORTE 1(A)**

- (1) Alguns radicais de palavras do português podem ser reconhecidos no espanhol, no italiano e no francês, porque as quatro línguas têm a mesma origem: o latim.
- (2) -livro, flor (português); -*libro, flor* (espanhol); -*livre, fleur* (francês); -*libro, fiore* (italiano)
- (3) Mesmo no inglês, que não vem do latim, observa-se a presença de alguns radicais de origem latina.
- (4) -*library*: biblioteca

Em (1) a expressão, **alguns radicais de palavras do português**, articula-se a **reconhecidos no espanhol, no italiano e no francês**. Ainda nesse acontecimento a expressão linguística **quatro línguas** está articulado a **mesma origem e latim**, produzindo sentidos de que essas línguas possuem em comum a mesma ascendência linguística, o Latim. Esse funcionamento é determinante na construção do sentido agenciado na cena enunciativa em questão. Para a compreensão do conflito que se instala no centro do dizer, o Político, conceito da Semântica do Acontecimento, devemos pensar que o espaço enunciativo, local onde se desdobra a luta pela palavra, está deontologicamente dividido de modo desigual entre falantes (do português, do espanhol, do francês e do inglês), pois a relação





entre línguas e falantes é regulada por uma deontologia global do dizer em uma certa língua, ou seja, hierarquias entre línguas são estabelecidas nesse agenciamento, determinando lugares de falantes que são ou não autorizados a falar de certo modo. Sendo assim, para Guimarães (2009), esse espaço de enunciação distribui as línguas, e os modos de dizer dos seus falantes.

Prosseguindo nossa análise, constatamos no trecho (2) que as expressões nominais **livro, flor** (português); **libro, flor** (espanhol); **livre, fleur** (francês); **libro, fiore** (italiano) tratam-se de uma acumulação coordenante<sup>10</sup> que faz funcionar sentidos nos quais os componentes da enumeração são partes coordenadas de um todo, o que reforça a ideia de igualdade e equiparação entre as expressões enumeradas nessa cena enunciativa. A articulação por coordenação entre elementos linguísticos em (2), organizam as expressões nominais como se fossem uma só, de mesma natureza, ou seja, todas as palavras exemplificadas são oriundas de línguas latinas.

Percebe-se que os elementos linguísticos articulados por coordenação em (2), são concomitantemente uma reescritura, por expansão enumerativa, de **quatro línguas**, que está articulada às expressões nominais **mesma origem e latim** em (1), o que constrói através de agenciamento enunciativo um sentido de unidade, igualdade ou equidade de hierarquia entre as expressões nominais.

Em (3) inglês articula-se com **não vem do latim e presença de alguns radicais de origem latina**, constituindo nessa cena enunciativa sentidos

---

<sup>10</sup> Segundo Lausberg (1966, p. 135, apud GUIMARÃES, 2009, p.57), existem a acumulação coordenante, aquela que se refere aos elementos linguísticos em contato, e a acumulação à distância, que está relacionada aos elementos linguísticos não próximos. Para ele, a acumulação coordenante em contato é a enumeração. Desse modo, “os membros da enumeração são as partes coordenadas de um todo”.





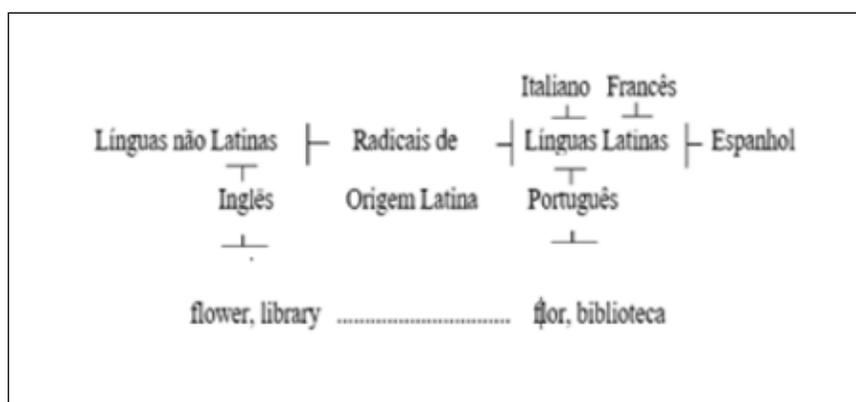
de dissimilitude entre a língua inglesa e demais idiomas de origem latina, mas que, ao mesmo tempo, faz funcionar um sentido de que o inglês também compartilha ou estabelece, em certa medida, alguma relação de equiparação com as demais línguas mencionadas na cena enunciativa. As expressões **library: biblioteca** e **flower: flor** estão articuladas por coordenação e são reescrituras por expansão enumerativa de **alguns radicais de origem latina** e constroem sentidos de que apesar das dessemelhanças, há ponto de convergência ou interseção entre o inglês e as demais línguas de origem latina.

Seguindo nossa análise, em (3), a expressão **Mesmo, o inglês que não vem do latim**, articulada à expressão **presença de alguns radicais de origem latina**, constrói sentidos que sobrelevam o latim como idioma que ainda exerce influência sob línguas modernas, conforme apresentado na cena enunciativa, por impor registros linguísticos ainda perceptíveis não somente naqueles idiomas, português, espanhol e francês, a ele diretamente ligados, mas também no inglês constituído como uma língua sem ascendência latina. Ademais, as construções de sentidos de superioridade do latim são reforçadas pelo fato deste exercer influência até mesmo no inglês, língua moderna não latina de prestígio e veículo de irradiação da cultura ocidental.

Os elementos **library: biblioteca** e **flower: flor**, por seu turno, são reescrituras enumerativas por coordenação de **alguns radicais de origem latina**, deste modo, essa relação constitui o sentido de que o latim, como língua hegemônica, suplantou seu escopo de influência, imprimido marcas até mesmo em línguas germânicas, neste caso o inglês. Sendo assim, neste último caso ocorre uma constituição de sentidos apontando para uma ligação entre o inglês e os demais idiomas latinos elencados. Isso leva a construção do seguinte DSD.



Quadro 1 – DSD recorte 1 (a)



Fonte: elaborado pelo autor (2020).

Conforme o DSD recorte 1(a), **Radicais de origem latina** determina **Língua Latinas** e **Línguas não Latinas** constituindo sentidos de que a influência exercida pelo Latim, historicamente em diversos territórios conquistados pelos romanos, deixou marcas nas línguas dos povos conquistados, essas são representadas pelos radicais encontrados em palavras de idiomas derivados de línguas latinas e não latinas. Ainda no DSD Recorte 01(a), **Línguas não Latinas** é determinada por **Inglês**, que por sua vez determina **flower, library** que estabelecem uma relação de igualdade com **flor, biblioteca** que por seu turno é determinado por **português**, nesse caso, são construídos sentidos de que através do latim, a língua portuguesa e a língua inglesa compartilham radicais em comum. **Português** determina **Línguas Latinas**, que, no DSD recorte 1(a), também determina as expressões linguísticas, **italiano, francês e espanhol** o que constitui sentidos de que a língua portuguesa assim como as línguas italiana, francesa e espanhola, receberam influência do latim, reiterando assim a contribuição desse idioma na formação dessas línguas.



O Locutor da cena enunciativa, DSD Recorte 1(a), se apresenta como responsável pelo dizer e é dividido como locutor-autor de livro didático (lugar social de dizer), que adere a um dizer de enunciador-universal (lugar de dizer) por trazer a voz universal da ciência linguística para defender/legitimar sua proposição que ressalta a relevância do latim como língua de grande influência sobre os demais idiomas apresentados, podemos notar isso especialmente em (1) e (3), e ao tentar validar sua afirmação de modo exemplificativo em (2) e (4). As construções de sentidos nesse acontecimento retomam memoráveis de enunciações que marcam uma disputa pela palavra entre falantes de línguas derivadas e não derivadas do latim, antiga língua da ciência, a língua franca do mundo ocidental, moldada pela cultura e difundida por conquistas territoriais através do Império Romano, que influenciou fortemente não apenas na formação das chamadas línguas neolatinas (português, francês, italiano e espanhol), mas deixando marcas em alguns idiomas não latinos, como inglês. Sendo assim podemos formular as paráfrases<sup>11</sup>:

**1(a)** O latim é a língua base da civilização ocidental.

**01(a)** O latim foi instrumentos de dominação e imposição cultural

Sendo assim, há um funcionamento no agenciamento enunciativo que marca o papel determinante do latim como língua influente recortando memorável do latim na qualidade de língua franca do Império Romano, que

---

<sup>11</sup> Tomamos a paráfrase neste trabalho como um mecanismo à disposição do analista para sua interpretação, um teste para entender os sentidos de determinada enunciação, entretanto não podemos compreendê-la como um resultado final de análise, mas sim uma possibilidade interpretativa (SOUZA; VENTURA, 2019).



exercer seu poder hegemônico por um longo tempo em um vasto território do mundo antigo, abrangendo áreas que atualmente fala-se inglês, português, francês, italiano e espanhol, neste caso, trata-se de uma relação de sentidos que determina a filiação dessas línguas a memoráveis de glórias e conquistas predicados ao latim (língua nobre) que no agenciamento enunciativo legitima a dominação daquelas sobre idiomas de civilizações consideradas “iletradas”. Essa relação do português com o latim “[...] servirá de suporte ao modo como se dará o confronto com as línguas indígenas[...]” (MARIANI, 2004, p. 53), ou seja, a língua portuguesa constitui-se um instrumento institucional de civilização e sobreposição/apagamento das línguas nativas. Nesse sentido, o espaço de enunciação marcado pelo período das grandes navegações propiciou terreno para um embate conflituoso pelo acesso à palavra e pela língua trata-se de um momento não apenas de legitimação do português ante o latim e outras línguas europeias, mas de uma afirmação da língua portuguesa frente às novas línguas indígenas e africanas que vão se dando a conhecer (MARIANI, 2004, p. 52). Compreenderemos melhor esse processo ao analisarmos doravante o recorte Recorte 1(b).

### **RECORTE 1(B)**

(5) O português também tem radicais vindo do Tupi

(6) *-ita* (pedra) (articulação com a imagem): Itaberaba (pedra brilhante, *Itaúna* (pedra preta), *Itaim* (pedrinha); *-pira* (peixe): *piracema* (saída dos peixes), *piranha* (peixe com dentes)



Podemos constatar em (5) uma articulação entre **português** e **radicais vindo dos do tupi**, que constituem sentidos que incluem o tupi<sup>12</sup> no rol das línguas que influenciaram o português por supostamente deixar nesse idioma marcas culturais e linguísticas dos povos indígenas, a partir de uma relação de luta pelo espaço de enunciação regulado, e de disputas históricas pela palavra, neste caso, desde tempos primevos da colonização Brasil, entre falantes da línguas portuguesa (conquistador) e falantes da língua tupi (conquistado).

Entretanto, percebemos no texto sentidos constituídos na opacidade da língua, que excluem o tupi de um lugar relevante, à medida que esse agenciamento posiciona a língua latina e suas línguas derivadas, incluindo o português, ou seja, aquelas de **povos civilizados**, em patamar hierárquico superior, em relação ao tupi, língua falada por **povos não civilizados**, sentidos esses retirados em (5), onde **português** é reescritura de (1) **quatro línguas**, apresentado no Recorte 1 (a), que por sua vez, articula-se a **origem e latim**. Ainda em (5), a expressão linguística, **O português**, articulada a **também tem radicais do tupi**, nesse espaço de enunciação, predica à língua indígena sentidos que lhe atribuem relevância secundária, acessória, acidental e dispensável em relação à influência dos demais radicais oriundos, por exemplo do latim, do qual a língua portuguesa se origina.

A expressão **radicais vindo do tupi** ainda é reescriturada por uma enumeração acumulativa por coordenação entre os elementos linguísticos **-ita (pedra): Itaberaba (pedra brilhante, Itaúna (pedra preta), Itaim (pedrinha), -pira (peixe): piracema (saída dos peixes)**,

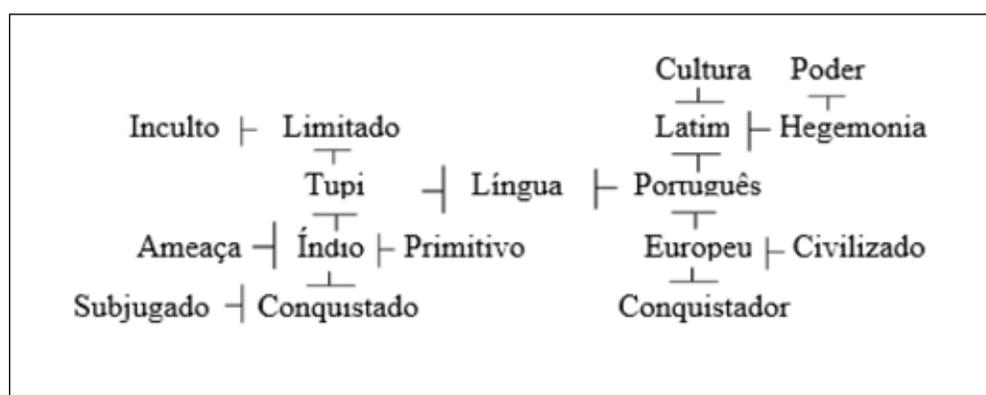
---

<sup>12</sup> “[...]Entre as numerosas línguas extintas, a que teve maior importância na história da língua portuguesa no Brasil foi o tupi, a língua de várias tribos da costa brasileira na primeira época da colonização, Trata-se de um dos grandes ramos da família linguística tupi-guarani[...]” (NOLL;DIETRICH,2010,p. 82).



**piranha (peixe com dentes)**. É importante ressaltar que a expressão **ita (pedra)** é reescriturada pela expressão **ITA** apresentada um balão de diálogo, que representa uma enunciação atribuída a um índio prefigurado na imagem do quadro **Influência do Tupi**. Nesse quadro um índio é retratado aparentemente despido, adornado com um cocar sob sua cabeça, adereço tribal no braço esquerdo, municiado com alforje repleto de flechas e na sua mão direita segura algo que se parece a uma pedra. O índio nessa representação é apresentado olhando para o objeto que está em sua mão (pedra). Essa composição imagética está imediatamente articulada à expressão linguística **ITA** contida em um “balão de diálogo”, construindo sentidos de que a enunciação aparentemente é produzida pelo próprio índio. Toda a imagem está articulada ao título do quadro **Influência do Tupi**, constituindo sentidos que atribuem ao índio características primitivas e hostis, marcadas por estereótipos, que por vezes o representa como um inocente não civilizado e por outras, como um selvagem e ameaça. Vejamos o DSD abaixo.

Quadro 2 - DSD Recorte 1(b)



Fonte: elaborado pelo autor (2020).



No DSD Recorte 1(b), **português** determina **latim** que é determinado por **cultura** e **hegemonia**, constituindo sentidos de que o latim foi uma língua fonte de conhecimento e representativa de poder e exerceu influência sobre a língua portuguesa. **Português** é determinado por **européu** que por sua vez determina **conquistador** e é determinado por **civilizado**, produzindo sentidos de que por meio da língua portuguesa, falada pelo colonizador, civilizado, a Coroa Portuguesa se encarregou de implantar o progresso em territórios dominados outrora por povos que predicam sentidos de primitividade, os índios. Por outro lado, o elemento linguístico **tupi** é determinado por **inculto** e **limitado**, que por sua vez determinam **índio**, que no DSD Recorte 1(b), é determinado por **primitivo**, **ameaça**, e por “*subjugado*”, constitui sentidos que designam Língua Portuguesa como sendo a língua do povo civilizado (conquistador), e por outro lado, a Língua Tupi é designada como língua primitiva de um povo selvagem (conquistado), os índios.

O locutor-autor de livro didático, como enunciador universal, é levado a enunciar numa posição de onde são estabelecidos conceitos de verdadeiro e falso acerca do que ele predica sobre língua portuguesa, língua tupi, cultura e civilização. Sendo assim, nessa cena enunciativa, o locutor-autor de livro didático em um dizer de enunciador-universal é levado a constituir sentidos de que a língua tupi, por ser falada por povos não civilizados, tem menos importância que o latim, língua de povos civilizados, e portanto, um idioma primitivo que deve ser abolido.

Nesse acontecimento, temos o recorte de um memorável que remontam ao período de domínio, expansão e exploração do Império Português sobre as terras do Brasil, onde a língua portuguesa, Língua Oficial ascendente





do latim e representativa da civilização e do progresso, foi instrumento de dominação em prol do “avanço civilizatório”<sup>13</sup>, ou seja, a cena enunciativa se dá num espaço de enunciação configurado pela sobreposição de uma língua oficial (o português), sobre outra língua (tupi). O efeito de exclusão de uns nesse processo, nega ao índio o direito de resposta, visto que, sem compreenderem o português, não pode contestar aquilo que está sendo dito sobre eles no formato escrito, nem têm como constituir por si memoráveis sobre o desconhecido português, já que sua língua não tem escrita (MARIANI, 2004, p. 29). Consequentemente, através da escrita, instala-se uma relação de embate assimétrico entre línguas, o que nesse caso possibilita que acontecimentos enunciativos da língua portuguesa prevaleçam ante àqueles das línguas indígenas e constituam sentidos e memoráveis que passam a determinar como o índio deve ou não deve ser, trata-se de uma via de sentidos que exigem o esvaziamento constitutivo de certas significações quanto ao ser índio projetando-lhes outros.

O homem índio como “vazio” é uma relação de sentidos que se constrói pela ausência de letras ou produções literárias predicadas à cultura ocidental, e que ao mesmo tempo esvazia os sentidos de ser humano a ele atribuídos. É interessante observar que o sistema educacional teve um papel crucial nesse processo. Conforme Silva (1998, p. 218), é nesse lugar, na escola, através processo de alfabetização na língua portuguesa, que o índio é determinado como “papel branco”<sup>14</sup> no qual ocorre a reescritura de novos

---

<sup>13</sup> [...] uma nação [...] na qual não há [...]; nenhum conhecimento de letras; nenhuma ciência de números[...]” (MONTAIGNE, [1580] 1952, p. 234 *apud* LESTRINGANT, 2006, p. 518).

<sup>14</sup> Memorável retomado de acontecimento enunciativo constituído em carta de Manoel da Nobrega dirigida ao rei D. João ao aludir os índios, “[...] porque em coisa alguma crêm e estão papel branco para nelles escrever à vontade[...]” (:125, *apud* SILVA, 1998, p.206)





sentidos sobre si e o mundo que o cerca. Predica-se língua como instrumento e escola como espaço de transmissão de civilização, é nela que ocorre o apagamento e reescritura de sentidos que repercutirão no rearranjo social e homogeneização linguística.

Deste modo, a exclusão que esta cena enunciativa produz é a exclusão do locutor-indígena do espaço de enunciação, uma negação do dizer, que, de certa forma, produz uma negação de direito de dizer dos índios, à época (GUIMARÃES, 2018). Esses memoráveis constituíram em uma futuridade reverberada em acontecimento enunciativo durante o século XVIII, por exemplo, com a promulgação do documento oficial da coroa portuguesa, Diretório dos Índios.

O acontecimento enunciativo, Diretório dos Índios<sup>15</sup> predicava a homogeneização linguísticas nas terras brasileiras tendo como alicerce padrão linguístico a língua portuguesa. Esse processo se deu através da proibição do uso da língua geral (tupi jesuítico), bem como outras línguas, e a organização de um outro sistema escolar, baseado totalmente na língua portuguesa. Tratava-se de um acontecimento enunciativo que constitui sentidos de necessidade de estabelecimento de uma língua única por imposição, representando a legitimação do controle do poder régio e submissão do colonizado. As línguas indígenas cada vez mais vão se esvanecendo da construção dos sentidos da história, da colonização e história do próprio português, são relegadas a categorizações de brasileirismos, como topônimos ou designações específicas da fauna e flora, um efeito de silenciamento de

---

<sup>15</sup> Documento emitido pela coroa portuguesa em 30 de setembro de 1770 que buscou estabelecer a correção das chamadas línguas nacionais e a determinação do português como única língua destinada ao ensino (MARIANI, 2004, p. 153).





vozes heterogêneas, memoráveis que são retomados no acontecimento do livro didático, objeto de análise (Mariani 2004, p.153).

A seguir, já no século XX, memoráveis de imposição linguística do português também constituíram uma futuridade em acontecimento enunciativo no trabalho de linguística histórica, obra de Serafim Neto, analisada por Guimarães (2018) à luz da Semântica do Acontecimento. Conforme Guimarães (2018, p. 26) na obra

[...] Introdução ao Estudo da Língua Portuguesa no Brasil de Silva Neto (1950), já coloca diante da palavra civilização logo no início da obra. No primeiro parágrafo da introdução ao apresentar seus objetivos ele diz: [...]. Foi nosso escopo encontrar apoio na história do Brasil, na formação e crescimento da sociedade brasileira, para colocar a língua no seu verdadeiro lugar: a expressão da sociedade inseparável da história e da civilização [...].

As análises de Guimarães apontam que civilização, nesse acontecimento, é única e se caracteriza por especificações particularizadoras: religião, hábitos, e língua, cultura, padrão de cultura; assim como por reescrituras que a predicam: evolução histórico-social. Para o autor, há nesse acontecimento um desenho no sentido de civilização como valor. Guimarães (2018, p.27) ainda afirma que em outra passagem na obra desse autor e linguista (Serafim Neto), uma caracterização da relação do português com as línguas existentes no Brasil, onde o mesmo afirma [...] a história da língua portuguesa nestas terras de Santa Cruz: sua vitória sobre línguas exóticas e sua progressiva implantação[...] (SILVA NETO, 1950 *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 27). Deste modo, a temporalidade desse acontecimento, citado por Guimarães, abre uma futuridade que produz sentidos no livro didático analisado que incluem a língua Tupi como uma influência no léxico da língua portuguesa, mas





ao mesmo tempo a exclui por atribuir-lhe sentidos de uma posição menos significativa, com relação aos demais idiomas ocidentais de origem latina. Deste modo podemos elaborar as paráfrases:

- 1(b)** O português assim como o latim é uma língua superior, instrumento de civilização e domínio.
- 1(b)** O tupi é uma língua primitiva falada por índios, que são selvagens, portanto deve ceder espaço ao português, língua da civilização e do progresso.

Na aparente transparência da língua, o acontecimento enunciativo analisado, no excerto retirado Livro Didático *Para Viver Juntos*, tentar incluir o tupi (língua indígena) ao afirmar sua influência no português, entretanto percebemos que os sentidos construídos na opacidade da língua, pelo agenciamento enunciativo, excluem o falante do tupi (índio), quando predica à língua indígena atributos acessórios, ou seja, de somenos importância, diferente do *status* atribuído às “Línguas Clássicas”, como o Latim e suas derivadas. (efeitos de apagamento)

Ao considerar a influência alcançada pelo tupi no período colonial Noll e Dietrich (2011) afirmam que fora dos centros administrativos, como Salvador, a língua geral (outra designação utilizada para Tupi) era mais popular que o português, que se impôs no interior apenas na metade do século XVIII. Fato este que contribui para fazer do Tupi um elemento constitutivo do português brasileiro, mas que no texto analisado neste Livro Didático é excluído deontologicamente no agenciamento da cena enunciativa. Vimos aqui que, conforme os Recortes 1 (a) e 1 (b), o texto constrói sentidos de que o tupi





não é tratado como uma língua de influência relevante na constituição do português, sendo colocado num patamar de inferioridade, não só em relação ao idioma lusitano, mas também às demais línguas ocidentais de origem e influência do latim. Conforme observamos em nossas análises do recorte extraído do exemplar didático *Para Viver Juntos* há uma aparente promoção e inclusão da cultura indígena, entretanto, constatamos a constituição de sentidos de primitividade predicados ao índio, restrição de suas expressões culturais e tradições fora do seu espaço de convívio e supressão de seu idioma em relação às línguas ocidentais consideradas superiores.

## CONCLUSÃO

Com base nas análises dos dados que esta pesquisa se propôs, foi possível chegar à conclusão que o livro *Para Viver Juntos* apresenta sentidos de etnocentrismo cultural ocidental, voltado ao homem branco ocidental e, conseqüentemente, de exclusão do índio e sua expressão linguística. Além do mais o recorte, também produz efeito de conflito entre a normatização da desigualdade e a afirmação de pertencimento dos desiguais pois, nesse excerto, o Tupi é apresentado como língua que exerceu influência sobre o léxico da língua portuguesa, aparentando uma inclusão do índio e seu marco cultural, a língua Tupi, entretanto os efeitos de sentidos produzidos nesse acontecimento, são de exclusão, pois a palavra Tupi, língua então amplamente falada no Brasil pelos índios, é designada como língua de um povo atrasado, inferior em detrimento das línguas civilizadas, “superiores”, como o português, espanhol, francês e italiano que originaram do latim. Neste sentido, à língua portuguesa são construídos sentidos que a colocam num lugar de instrumento destinado à dominação e homogeneização ante à



diversidade etnolinguística brasileira, sendo estabelecida como única fonte para a propagação do conhecimento e símbolo do progresso civilizatório.

Trata-se ainda de acontecimentos políticos ligados ao espaço de enunciação ocupado por um locutor-colonizador, o qual, no lugar de dizer de enunciador-universal, tenta legitimar o apagamento da língua indígena e do índio por tratá-los como símbolos do retrocesso e do atraso, ou seja, um óbice ao progresso da cultura ocidental. Esses sentidos rememoram, por exemplo, um recorte de um acontecimento enunciativo da obra *A Questão dos Índios no Brasil*”, do naturalista von Ihering (1911, p. 31), já citado nesse trabalho, que afirma: “[...]A marcha ascendente de nossa cultura está em perigo; é preciso por cobro a esta anormalidade que a ameaça”.

O livro didático de língua portuguesa, dentro do espaço de enunciação (escola), é visto como uma ferramenta que veicula a verdade e também instrumento institucional de amplo alcance no processo de ensino aprendizagem. Desse modo, ele é um instrumento irradiador de influência, o que faz urgir a necessidade de reflexões acerca do processo de seleção e escolha do material didático. Propomos pensar o livro didático de língua portuguesa como um vetor de promoção de uma diversidade linguística não eurocêntrica e que, concomitantemente à essa abordagem, também contemple matrizes linguísticas indígenas e africanas, essa última inclusive não se faz representada no recorte analisado, deste modo, abre-se a possibilidade de uma perspectiva de pesquisa que debruce sobre ausência ou não de radicais de matrizes africanas nos livros didáticos de português brasileiro. Assim, apontamos nesta pesquisa direcionamentos no que diz respeito à uma reconfiguração do processo de seleção do livro didático de Língua Portuguesa, bem como dos critérios de escolha e supervisão do seu respectivo conteúdo, no sentido de



assegurar e garantir a promoção da diversidade cultural indígena, combate aos estereótipos e preconceitos contra o índio e matrizes não eurocêntricas nos textos veiculados no espaço escolar.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto n. 9214, de 15 de dezembro de 1911. Dá novo regulamento ao Serviço de Protecção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionaes. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-9214-15-dezembro-1911-518009-publicacaooriginal-1-pe.html>. Rio de Janeiro, DF: Presidência da República, 1911. Acesso em: 10 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Lei n. 6.001, de 19 de dezembro de 1973. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Brasília, DF: Presidência da República, 1973. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6001-19-dezembro-1973-376325-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. PNLD 2017: língua portuguesa – Ensino Fundamental anos finais. Brasília, DF: Ministério da Educação; Secretária de Educação Básica SEB; Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, 2016.

\_\_\_\_\_. Constituição Federal de 1988. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 20 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. Lei n. 9.394, 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm). Brasília, DF: Presidência da República, 1996. Acesso em: 12 dez. 2018.

CAMINHA, P. V. de. **A carta**. (1500). Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em: 25 set. 2018.



CUNHA, M. C. da. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania.** São Paulo: Claro Enigma, 2012.

ORGANIZAÇÃO das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos.** Assembleia geral das nações unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=>por>. Acesso em: 26 nov. 2018.

GUIMARÃES, E. **Semântica do acontecimento.** Campinas, SP: Pontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A enumeração: funcionamento enunciativo e sentido.** Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, v. 51, n. 1, p. 49-68, 2009.

\_\_\_\_\_. **Análise de texto: procedimentos, análises, ensino.** Campinas, SP: RG, 2011.

\_\_\_\_\_. Espaço de enunciação, cena enunciativa, designação. Revista

**Fragmentum**, Santa Maria, n. 40, .2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/17264>. Acesso em: 1 maio 2019.

\_\_\_\_\_. **Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem.** Campinas, SP: Pontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Política dos sentidos assimétricos ética e espaço de enunciação.** In: OLIVEIRA, R. R.; OLIVEIRA, S. E. (Org.); RODRIGUES, M. L.; KARIM, T. M. (Org.). **Linguagem e significação: práticas sociais.** Volume 2. Campinas, SP: Pontes, 2018.

IHERING, H. von. **A questão dos índios no Brasil.** Revista do Museu Paulista, São Paulo, vol. 8, p. 112-40. Disponível em [http://biblio.etnolinguistica.org/ihering\\_1911\\_questao](http://biblio.etnolinguistica.org/ihering_1911_questao). Acesso em: 20 abr. 2019.





LESTRINGANT, F. O Brasil de Montaigne. **Revista de Antropologia**, v. 49, n. 2, 515-56, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012006000200001>. Acesso em: 25 fev. 2019.

MARCHETTI, G. STRECKER, H.; CLETO, M.L. **Para viver juntos: língua portuguesa 9ºano: anos finais: Ensino Fundamental**. 4 ed. São Paulo: SM, 2015.

RIBEIRO, D. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

STEPHANOU, M.; BASTOS, M. H. C. **Histórias e memórias da educação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2005.

SOUZA, D. S. de; SILVA, A.V. da. Paráfrase: Mecanismo de análise da semântica do acontecimento. **Revista Ecos**, Mato Grosso, v. 16, n. 1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4163/3327>. Acesso em: 5 maio 2020.





RESISTÊNCIAS EM DISPUTA:  
UMA ANÁLISE DO PROCESSO POLISSÊMICO DE  
SIGNIFICAÇÃO DE "LUTA" E "OPRESSÃO"<sup>1</sup>

RESISTANCES IN DISPUTE:  
AN ANALYSIS ON THE POLYSEMIC PROCESS OF  
RESIGNIFYING "STRUGGLE" AND "OPPRESSION"

Carolina FERNANDES<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Docente da UNIPAMPA – Universidade Federal do Pampa. Tutora do Programa de Educação tutorial PET-Letras. E-mail: carolinafernandes@unipampa.edu.br.





## RESUMO

Este artigo analisa o processo discursivo de deslizamento de sentidos das palavras *luta* e *opressão* bem como *guerreiro* e *opressor* que circulam em páginas da *web*, principalmente da rede social *Facebook*, cujas posições ideológicas são assumidamente de direita. Na perspectiva da Análise de Discurso de vertente materialista, consideramos que a polissemia e a resistência são constitutivas da linguagem, do sujeito e, assim, de todo processo discursivo, o que nos permite compreender o processo polissêmico de deriva de sentidos dessas palavras na conjuntura atual. Assim, concluímos que a significação de *luta*, *opressão* e seus derivados, produzida entre os movimentos de paráfrase e de polissemia, depende da posição-sujeito que o enunciador assume em sua relação com a memória discursiva, sendo, portanto, resultado de um gesto de interpretação, e não de um sentido único e consensual.

## PALAVRAS-CHAVE

Análise do Discurso. Memória Discursiva. Polissemia. Resistência. Formação Discursiva de direita.

## ABSTRACT

In this article we analyze the discursive process of meaning-shifting of the words “struggle” and “oppression” as well as “warrior” and “oppressor” circulating on web pages, especially on the social network Facebook, in which ideological positions are admittedly “right-wing” or “conservative”. From the perspective of Discourse Analysis on a materialist strand, we consider that polysemy and resistance are constitutive of language, of the





subject and, thus, of all the discursive process, which allows us to understand the polysemic process of meaning drift of these words in the current conjuncture. Therefore, we conclude that the signifying of “struggle”, “oppression” and its derivatives, done between the paraphrase and polysemy movements, depends on the subject-position that the enunciator assumes in its relation with the discursive memory, being, therefore, a result of a gesture of interpretation, and not the result of a single and consensual meaning.

## KEYWORDS

Discourse Analysis. Discursive Memory. Polysemy. Resistance. Right-wing discursive formation.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, buscamos compreender o deslizamento de sentidos das palavras “luta” e “opressão” bem como “guerreiro” e “opressor” que circulam em páginas da *web*, principalmente da rede social *Facebook*, cujas posições ideológicas são assumidamente “de direita” ou “conservadora”. Para analisar o movimento dos sentidos, é fundamental considerarmos que estes não estão colados à palavra, nem mesmo são distorções da realidade, mas que resultam de processos discursivos cujo funcionamento depende de condições de produção determinadas historicamente. Nessa perspectiva, elegemos a Análise de Discurso de vertente materialista (doravante AD) como o observatório mais favorável para compreender a forma como a linguagem materializa o *discurso*, objeto teórico,





entendido como efeito de sentidos construído entre sujeitos interpelados por formações ideológicas<sup>3</sup>.

Para abordar os processos de significação junto aos de resistência, começamos nossa discussão teórica com o que já é um primado na AD, os pontos considerados incontornáveis para Michel Pêcheux em seu texto retificador “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês”, diz o autor ([1978]2009, p.281): “Não há dominação sem resistência”, o que significa que “é preciso ousar se revoltar; e ninguém pensa do lugar do outro, o que significa que “é preciso pensar por si mesmo”. O lema da revolta é comovente e compelativo: “sim”, pensamos, “vamos resistir, vamos nos revoltar, vamos pensar por nós mesmos, não cederemos passivamente à ideologia dominante”.

A defesa da resistência parece ser a fórmula de escape à “cegueira” ideológica, logoanalistas desenvolvem esse conceito segundo seu funcionamento como prática discursiva de luta contra o domínio do Estado e da ideologia burguesa. E quando a resistência inverte o ponto de partida? Quando os sentidos que se pretende estabilizar resultam de uma luta contra a própria resistência à subjugação forçada? Como não há sentidos que se fazem predominantes sem que a eles se ponha uma resistência, outras formas de revolta surgem. Nesse contexto, analisamos neste trabalho os efeitos de sentidos que a polissemia de

---

<sup>3</sup> Haroche, Pêcheux e Henry ([1971] 2010, p. 27) define *formação ideológica* como sendo “uma força confrontada a outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado”.





“luta” e “opressão” produzem na conjuntura atual, questionando os efeitos positivos para toda e qualquer forma de resistência<sup>4</sup>.

## O CONCEITO DE RESISTÊNCIA NA ADE O TEMA DA ANÁLISE

Leandro-Ferreira (2015) discute o conceito de resistência mostrando como ele se legitima no dispositivo teórico-metodológico da AD agindo desde o modo como operamos os conceitos em nossa prática analítica, sobretudo porque a AD resiste enquanto teoria científica e resiste à linguística enquanto ciência piloto, já que em sua constituição opera uma desterritorialização para construir um novo campo teórico (HAROCHE;PÊCHEUX; HENRY [1971] 2010). Segundo a autora (2015, p.161), a noção de resistência é da ordem da ruptura e se faz no interior da língua (por meio do equívoco), da história (por meio da luta de classes), e do sujeito (por meio do inconsciente). É, portanto, intrínseca à constituição do sujeito simbólico e social, o que o faz resistir à dominação “nem sempre de forma consciente e nem sempre de forma exitosa, mas o faz sem cessar”, diz ela (2015, p. 165). E ao resistir, o sujeito marca na linguagem sua contradição e seus dilemas resultantes da revolta instalada por certas desidentificações.

---

<sup>4</sup> Refiro-me, por exemplo, a discursos em defesa da liberdade de expressão e do senso crítico como aquele posto em circulação pelo professor de história catarinense que prega um revisionismo da história em defesa do nazismo, sobre suas aulas um ex-aluno comenta: “O que mais gosto dele é essa forma de despertar o senso crítico dos jovens, mostrar que nem sempre o que se conta é o que realmente aconteceu. [...] Ele abriu muito minha cabeça e de alguns amigos. Posso dizer que devo parte do meu senso crítico a ele” (SANTI, 2017, p. 55). Isso revela que o professor rompia com o imaginário social sobre o nazismo, trazendo um “outro olhar”, um modo de dizer que enfatizava pontos positivos sobre o totalitarismo de Hitler. Rompia com o estabilizado, portanto, incitando novos gestos de interpretação e, assim, posições-sujeito favoráveis ao nazismo, tanto que uma turma, ao homenageá-lo na cerimônia de formatura, fez o sinal da saudação nazista.





A língua na sua relação constitutiva e contraditória com o sujeito e a história comporta as falhas que abrem brechas para outros sentidos, antes inconcebíveis, e que surgem no fio do discurso. De acordo com Leandro-Ferreira (2000, p. 24): “para a AD, a falha, a fissura, o deslizamento não são índices negativos, são *lugar de resistência*, lugar do impossível (nem tão impossível) e do não-sentido (que faz sentido)”. Como língua e sujeito se constituem mutuamente (PÊCHEUX, [1975] 2009), tais resistências vão incidir no discurso de diversas formas ao romper com um sentido e produzir um outro, tal qual o próprio ato de fundação da AD.

A resistência é, portanto, constitutiva do processo discursivo e não um adendo. É o que Pêcheux concluiu ([1978]2009) ao afirmar que não se pode pensar em dominação sem resistência, logo não se considera a interpelação ideológica ou a língua sem suas falhas. A ruptura é sempre uma possibilidade, por isso, nos textos teóricos da AD é tão repetida a citação de Pêcheux ([1983] 1990, p. 54): “enunciados podem sempre vir a ser outros”. É nessa perspectiva que Orlandi (2009, p. 27) considera dois processos na produção de discursos: a repetição (paráfrase) que retoma uma mesma formação discursiva, e a ruptura ou deslizamento de sentidos (polissemia), que rompe com a formação discursiva dominante. A paráfrase é necessária para a construção histórica dos sentidos, constituindo a historicidade da língua, mas como os sentidos se movimentam conforme mudam as condições de produção, outras possibilidades de dizer surgem, como no caso em análise, que a palavra “luta” no contexto da ditadura militar significa ir contra ao regime de exceção e conclamar a democracia, vemos no contexto a ser analisado a produção de sentidos diferentes.





A história de nossa nação é marcada pelos efeitos das práticas discursivas de *resistência*, das quais destacamos: a resistência à dependência de Portugal, a resistência dos negros à escravidão, e outra mais recente, a resistência à opressão da ditadura militar que incidiu na luta por democracia e pelo respeito aos direitos humanos. Instalado o golpe civil-militar de 1964, com a promessa de “defender o país da ameaça comunista” e “estabelecer a ordem para permitir o progresso”, o governo militar suprime os direitos constitucionais e passa a perseguir os considerados “subversivos”, comunistas ou mesmo opositores ao regime. O medo não intimidou aqueles que “revoltados” (no sentido marxista-leninista como ressalta Pêcheux, [1978]2009) buscaram na luta armada o caminho para combater o Estado opressor.

Com o pretexto de condenar esses opositores por “terrorismo”, atos institucionais severos como o AI-5 deflagraram o terror na sociedade intelectual da época que, em virtude da identificação com formações ideológicas revolucionárias, viesse a se aproximar de membros dos grupos armados. Tamanha repressão, imposta por meio de tortura e morte dos acusados de crime político, não foi suficiente para calar a voz da resistência que se fez ouvir por meio das músicas censuradas e outras artes. Armas, arte e manifestações foram os modos de luta contra a opressão considerada necessária pelo Estado para garantir a ordem.

Nesse contexto, os discursos políticos dividiram-se entre o apoio aos militares e a oposição ao regime ditatorial, o que caracterizou a direita e a esquerda no país:

No Brasil um componente importante do uso da terminologia esquerda e direita está relacionado com o apoio à ditadura militar (direita) e oposição à mesma (esquerda). Nesse cenário a defesa da democracia acaba sendo um carro-chefe para a esquerda, sobretudo





na sua vertente participativa. A direita, mais avessa a estratégias consideradas “subversivas”, em nome da ordem defenderia a democracia representativa, com todas as suas nuances (ScheeffFer, 2014).

A produção de sentidos para esquerda e direita<sup>5</sup>passam a configurar duas *formações discursivas*<sup>6</sup>antagônicasno campo discursivo político que, a partir do movimento entre a paráfrase e a polissemia, produzem efeitos de sentidos distintos para “opressão” e “luta”: uma em paráfrase com o discurso do Estado, a direita da época julgava a opressão necessária, e a luta se fazia contra a desordem promovida pelos ditos “subversivos”; outra em rompimento com o discurso do Estado (polissemia), a luta a se travar era contra a opressão desumana de um governo ditatorial e capitalista.

Apesar do apoio de uma parte da sociedade, a demanda por democracia legítima começa a ressoar mais fortemente no corpo social dos anos 1970, obrigando o governo a uma abertura a qual promoveu de forma “lenta, gradual e segura” através da política de distensão de Geisel (Indursky, 2013, p. 325). O predomínio da intolerância cedeu, finalmente, com a repercussão internacional da morte do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa

---

<sup>5</sup> Para Bobbio (1995, p. 31), esquerda e direita “são termos antitéticos que há mais de dois séculos têm sido habilmente empregados para designar o contraste entre as ideologias e entre os movimentos em que se divide o universo, eminentemente conflitual, do pensamento e das ações políticas”. Entretanto, essa distinção não é precisa já que os sentidos se movimentam na inscrição da história na linguagem, tornando esses campos heterogêneos no seu próprio interior e produzindo convergências além de divergências. Por outro lado, a insistência no Brasil pela divisão política entre direita e esquerda nos leva a considerar essa distinção mesmo com suas contradições.

<sup>6</sup> As formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas, “determinando o que pode e deve ser dito [...] a partir de uma posição dada numa conjuntura dada” (HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, [1971] 2010, p. 27).





Interna (DOI-Codi). Seu suicídio mal simulado não convenceu a imprensa internacional que pressionava o presidente Geisel para dar respostas sobre as ações militares contra civis que infringiam os direitos humanos, fato que era negado pela ditadura. Retrataros a resistência da população pelas palavras de Indursky (2013, p. 331-32):

Prisões, mortes, torturas, desaparecimentos marcaram a vida do país pós-AI-5. E morte de Herzog funcionou como um estopim junto à sociedade civil. Uma missa ecumênica, reunindo milhares de pessoas dentro e fora da Catedral, na praça da Sé, no centro de São Paulo, foi celebrada em protesto pela morte de Herzog. Um forte aparato policial foi montado para impedir as pessoas de chegarem ao local, mas isso resultou em vão. A missa realizou-se com cerca de mil pessoas no interior da Catedral e milhares de outras dispostas pela escadaria e na Praça, gritando palavras de ordem pela volta da democracia.

Tal pressão social e internacional resultou na Lei da Anistia de 1979, cujo propósito de dar anistia ampla, geral e irrestrita aos acusados de crime político neste período estendeu-se aos acusados pelos “crimes conexos” a estes, ou seja, os torturadores e assassinos que agiram pelo regime militar também foram perdoados. Segundo Indursky (2013) ainda, a lei da Anistia não trouxe justiça para as famílias das vítimas, e serviu apenas como um “pacto social” firmado entre o governo militar e o poder legislativo mantido imutável até hoje.

As sequelas do que o país sofreu nos “anos de chumbo” produzem ainda seus efeitos, como questiona Indursky (2013, p. 324): “Com o término da ditadura, esperava-se que as vozes até então capturadas voltassem a se fazer ouvir, mas não foi bem isso que sucedeu”. Para a autora (2015, p. 13), a Lei da Anistia se enquadra no que chamou de “Política de





Esquecimento”, operada pelo Estado, mas também pela grande mídia identificada com o poder da classe dominante.

Como reação a essa Política de Esquecimento foi preciso reconstruir a memória histórica para não deixar em silêncio o que o Estado tentava apagar juntamente com seus documentos arquivados ou incinerados. Assim, como “Políticas de Resgate da Memória” (INDURSKY, 2015, p. 13), depoimentos e narrativas de sofrimento foram registrados de diferentes modos: em filmes, livros, documentários, pesquisas científicas, relatórios de movimentos sociais, tudo o que pudesse trazer à tona as atrocidades cometidas pelo governo e silenciadas pela mídia conivente com a ditadura. Ainda na tentativa de romper o silêncio das vítimas e se fazer justiça, mesmo que fosse uma justiça moral (INDURSKY, 2013), foi criada em 2012, durante o governo de Dilma Rousseff, ex-guerrilheira e prisioneira política do regime militar, a Comissão Nacional da Verdade (CNV), cuja missão era “apurar as violações aos direitos humanos ocorridas no período entre 1946 e 1988, que inclui a ditadura (1964-1985)” (Daltoé, 2016, p. 152). Para Daltoé (2016, p. 154):

A CNV vem, portanto, representar um importante instrumento para ajudar a reconstruir essa fase da nossa história sob um outro ponto de vista, a partir do relato das próprias vítimas e/ou de seus familiares nas audiências que promoveu por todo o País. Trata-se de um novo espaço de dizer, de uma narrativa outra.

Sob o cajado da história, a voz das vítimas se fez ouvir para contar sua resistência e seu sofrimento. De acordo com Indursky (2015, p. 13), além de fazer parte das Políticas de Resgate da Memória, a CNV funciona como um “acontecimento discursivo”, instalando uma nova discursividade sobre os acontecimentos históricos daquele período, mostrando que o





Estado reconhece seus crimes, e imprimindo um gesto de interpretação de desmonte do imaginário de “anos dourados” para a ditadura ou mesmo de ditadura como “dita branda”, como é informalmente enunciado. Foi preciso muito trabalho de pesquisa para resistir ao apagamento histórico, travou-se uma “luta” simbólica contra o esquecimento imposto que, como veremos mais adiante, ainda convoca seus “guerreiros” a agir.

### **COMO ESSAS PALAVRAS PRODUZEM SENTIDO HOJE**

Com a Análise do Discurso aprendemos que não há uma relação direta entre o homem e o mundo, entre as palavras e as coisas, visto que a linguagem faz a mediação imaginária e necessária nesse encontro do sujeito discursivo com o real que lhe é inatingível (Gadet; Pêcheux, 2004). A linguagem está no mundo e não fora dele para representá-lo. Isso implica dizer que o sentido é material e a exterioridade constitui a materialidade linguística (PÊCHEUX, [1975] 2009), sendo essa relação, portanto, inerente ao processo significativo. Essa perspectiva não concebe um sistema linguístico mobilizando objetos previamente significados, mas considera que um sujeito ideológico produz sentidos para tal objeto a partir de um interdiscurso do qual lhe permite recuperar sentidos já produzidos em outros dizeres através do processo parafrástico. Esse processo de significação é, então, apagado pela ideologia que faz a linguagem funcionar como se fosse transparente. Segundo Orlandi (2007), esta é a função do imaginário: produzir o efeito de evidência de sentidos, de transparência da linguagem, de que só pode se falar assim.

Entretanto, Pêcheux ([1983] 1990) alerta para o fato de os sentidos sempre estarem em movimento e seus deslizamentos tornarem possíveis o rompimento com o imaginário instituído para produzir um novo modo de dizer. O que





o autor ([1978] 2009) destaca é o aspecto político da linguagem que faz o dizer se dividir permitindo o sujeito rejeitar o já-dito (o realizado) e produzir outros dizeres que rompem com a ordem da continuidade (o irrealizado), “a polissemia”, segundo designação de Orlandi (2003).

Considerando as condições de produção em análise, observamos que os documentos sobre o regime militar formam um *arquivo*<sup>7</sup> de textos, sons e imagens que alimentam continuamente a memória discursiva e a memória histórica sobre esse período, produzindo efeitos de sentidos para os significantes “opressão” e “luta” que resistem ao imaginário de “revolução” e “democracia” defendidos pelo governo militar da época. O arquivo que denuncia o abuso de poder cometido pelos militares funciona como uma tentativa de controlar esses deslizamentos e “congelar” os sentidos (Orlandi, 2003, p.15) que formam o imaginário dos “anos de chumbo”. Este é um modo de resistir ao apagamento na memória histórica que buscou forjar uma democracia encobridora do golpe de 1964 e do regime ditatorial que dele decorreu.

Dentre as formas materiais do discurso de resistência ao esquecimento/apagamento histórico, destaco o projeto que deu origem à série de documentários de mesmo nome: “Resistir é Preciso” (2014), com direção de Ricardo Carvalho e posto ao ar na TV Brasil em 2016 com classificação indicativa de 12 anos. O Projeto “Resistir é Preciso – Jornais que fizeram história”, do Instituto Vladimir Herzog, faz uma pesquisa historiográfica a partir de depoimentos de jornalistas, escritores, estudantes e ativistas políticos que resistiram à ditadura militar brasileira através da palavra impressa. Segundo a página do Instituto, o projeto busca “estimular

---

<sup>7</sup> Arquivo é definido por Pêcheux ([1982] 1994, p. 57) como o “conjunto de documentos sobre determinada questão”.





o debate sobre a importância da imprensa alternativa e reafirma seu compromisso com a memória nacional, o desenvolvimento social do Brasil e a promoção dos direitos humanos, elementos fundamentais para o aprimoramento do regime democrático”<sup>8</sup>. O documentário textualiza, feito um documento, a privação de liberdade, a repressão e mesmo a tortura a que eram submetidos os opositores ao regime militar, produzindo um efeito de verdade sobre tal acontecimento histórico.

O arquivo, segundo Orlandi (2003), funciona como memória institucionalizada que estabiliza os sentidos, é aquela “memória nacional” a que clamam os realizadores do projeto “Resistir é preciso”, que busca contar a “verdadeira história” da ditadura, aquela única possível de ser contada<sup>9</sup> por essa formação discursiva. Entretanto, enquanto o arquivo funciona estabilizando os sentidos em torno do realizado, produzindo o efeito de consenso social, a memória discursiva continua trabalhando no interdiscurso<sup>10</sup>, trazendo ao eixo da formulação enunciados rejeitados por este arquivo, tais como “a época dos militares é que era boa”, “com a segurança fornecida pelos militares, o país estava livre da corrupção e da bandidagem”, “os militares promoveram um milagre econômico”, entre outros enunciados atualizados por uma parte da sociedade “ressentida da liderança” como afirma Indursky (2016, p. 79).

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://resistirepreciso.org.br/>.

<sup>9</sup> Função exercida pela Comissão Nacional da Verdade, mantida pelo Arquivo Nacional entre 2011 e 2014, que resgatou documentos e depoimentos sobre as violações aos direitos humanos ocorridos durante o regime militar no Brasil.

<sup>10</sup> Interdiscurso é o “complexo com dominante das formações discursivas” (PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 149), compreendendo o eixo vertical do dizer onde o discurso pode se constituir.





Ressaltamos o fato de, no contexto das manifestações de 2015 contra corrupção e o governo Dilma Rousseff<sup>11</sup>, certos jovens, que nasceram muito depois do término da ditadura, clamaram por intervenção militar, exaltando a imagem de “opressores” contra os “comunistas” ou “esquerdistas”, isso faz retornar discursos antes negados e moralmente censurados pelo Estado governado há 13 anos pelo Partido dos Trabalhadores (PT), cuja orientação política está mais à esquerda<sup>12</sup>. O discurso de adoração ao regime militar resiste à Política de Resgate da Memória, fazendo ressoar em diferentes redes discursivas, na internet sobretudo, enunciados mantidos no interdiscurso e que agora se atualizam no fio do dizer por meio da memória discursiva, produzindo um efeito de retorno, ou de *slow motion* como caracterizou Indursky (2019, p.142).

Desse modo, o processo de significação de “luta” e “opressão”, realizado entre os movimentos de paráfrase e de polissemia, depende da posição-sujeito<sup>13</sup> que o enunciador assume em sua relação com a memória discursiva, sendo, portanto, resultado de um gesto de interpretação (ORLANDI, 2007), e não de um sentido único e consensual.

Neste trabalho, analisamos esse processo discursivo a partir de recortes de páginas da internet, a saber: um *site* sobre resistência à ditadura e *homepages* de rede social que manifestam apoio ao discurso

---

<sup>11</sup> Segundo Indursky (2019, p.78), “os manifestantes que atenderam a tal chamamento e foram às ruas pertencem às classes média, e média-alta, alinham-se ideologicamente ao centro, ao centro-direita e à extrema-direita do espectro político brasileiro na contemporaneidade”, esse é o grupo social que estaria ressentido da liderança do país durante esses 13 anos.

<sup>12</sup> Ressaltamos que tanto Luís Inácio Lula da Silva, que exerceu dois mandatos na presidência da República, quanto sua sucessora Dilma Rousseff foram presos durante o regime militar.

<sup>13</sup> É a posição assumida pelo sujeito em determinada formação discursiva, a posição-sujeito representa “no processo discursivo os lugares ocupados pelos sujeitos na estrutura da formação social” (LEANDRO-FERREIRA *et al.*, 2001, p. 18).





ditatorial. Sendo a incompletude condição da linguagem e a dispersão o modo de circulação dos discursos, a noção de recorte como “unidade discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14) nos ajuda a organizar nosso gesto analítico de modo a tornar visível a polissemia em torno dos significantes “opressão” e “luta” bem como “opressor” e “guerreiro”. Estes foram buscados através de *hashtags* na rede social *Facebook* o que nos levou a diversas páginas de apoio ao político e capitão do exército Jair Messias Bolsonaro. Como nosso foco estava no deslizamento de sentidos desses significantes, foram incorporadas aos *corpora* sequências discursivas (INDURSKY, 2013, p. 61)<sup>14</sup> de outras redes, sites e notícias que passaram a compor o grande arquivo da pesquisa intitulada Análise de Discursos de Resistência.

Tendo em vista que o dispositivo teórico-analítico da AD nada se assemelha a metodologias quantitativas, não é de nosso interesse saturar o *corpus* da pesquisa, mas selecionar, a partir dele, sequências discursivas (SDs) que possam nos fornecer pistas sobre o funcionamento dessa nova forma de resistência que surge dentro do próprio discurso de opressão. Assim, levando em conta as condições de produção, os objetivos da análise e o conflito entre as formações discursivas antagônicas, operamos quatro recortes, delimitados por nós conforme seu modo de funcionamento: Recorte 1 – A resistência de direita, Recorte 2 – Oprimindo nas escolas, Recorte 3 – Oprimir é legal, Recorte 4 – A luta

---

<sup>14</sup> Para a autora (2013, p. 61), sequência discursiva (SD) é o que resulta do gesto de recorte operado pelo analista de discurso que “recorta uma porção indissociável de linguagem-e-situação”, ou seja, a SD não é um fragmento da superfície linguística, mas o todo dessa porção da materialidade constituída pela exterioridade.



pela opressão contínua<sup>15</sup>. Compõem as SDs diferentes materialidades como a linguística, a audiovisual e a imagética. As SDs foram numeradas sequencialmente em cada recorte, compondo quatro blocos de unidades discursivas que, no decorrer das análises, nos permitem compreender o funcionamento da resistência que produz o deslizamento e a polissemia para os sentidos de luta e opressão.

### **ANÁLISE: A OPRESSÃO QUE RESISTE**

Sendo que não há “ritual sem falhas” como diz Pêcheux ([1978] 2009), não há garantia no controle dos sentidos pelo arquivo. E diferente da memória social (INDURSKY, 2015, p. 12)<sup>16</sup> que se pretende neutra e uníssona, apagando os sentidos indesejados pela formação discursiva dominante, a memória discursiva funciona resgatando os sentidos possíveis para luta e opressão dentro daquilo que já foi dito antes e em outro lugar (o patamar do interdiscurso), onde os dizeres podem ser recuperados no intradiscurso para ressoar na matéria atual fazendo-a legível e interpretável. Isso significa que não apenas os sentidos do lado da esquerda ou da antidadura são recuperados, aqueles dizeres a favor da intervenção militar que incitaram o golpe de 1964 também são possíveis de retornar pelo trabalho da memória do dizer. Isso é o que vemos nos comentários sobre o documentário já mencionado “Resistir é preciso”:

---

<sup>15</sup> A nomeação dos recortes representa os efeitos de sentidos que são a partir deles produzidos.

<sup>16</sup> INDURSKY (2015, p. 12) define memória social como “um conjunto de saberes regulados por Aparelhos Ideológicos de Estado, filtrados e discursivizados por práticas inscritas em Formações Discursivas”.



## Recorte 1: A resistência de direita

- SD 1 São tudo comunista, querem distorcer a história. Os militares estavam apenas lutando contra o comunismo no Brasil. Péssimo documentário...
- SD 2 Bando de nojentos... Ficam contando vantagens, golpezinhos, rindo, todos espertalhões.
- SD 3 Cambada de comuna !! Viva os militares que salvaram o Brasil dessa raça !! Esses comunas torturaram também !! Na URSS o povo lá não foi torturado ?? E aqui não torturaram ninguém ??? Eram todos bonzinhos ???
- SD 4 Lamentável essa merda, continuam distorcendo, sorte que tem pessoas que não caem nessas falácias, meias verdades. Coitadinhos deles, bando de safados.

O documentário, ao revelar as atrocidades das torturas cometidas pelo governo militar e escancarar a farsa do suicídio do jornalista, é avaliado como “péssimo” e “lamentável” para determinados internautas que comentaram na página. E o que é retratado no audiovisual produz para esse sujeito discursivo o efeito de sentido de distorção da realidade ou “falácias” contatas por “comunistas” ou ainda, “comunas” e “bando de “nojentos” ou “safados”<sup>17</sup> como designam nos SDs acima.

Para o sujeito identificado com o regime ditatorial, a luta legítima é aquela contra a ameaça de uma revolução comunista e se faz por meio de uma “opressão necessária” para proteger o povo brasileiro do comunismo. Notamos, assim, que essas formulações se inscrevem em uma formação discursivade apoio à intervenção militar e condena a subversão como atos

---

<sup>17</sup> Para Indursky (2019), no Brasil, o movimento anticomunismo produz um discurso de ódio que enverga da posição-sujeito de direita para a posição-sujeito fascista.





terroristas de comunistas. E esse deslizamento de sentidos circula mais fortemente nas manifestações de 2015, a partir de quando passamos a ouvir a própria canção-tema da resistência à ditadura, a música “Para não dizer que falei das Flores”, de Geraldo Vandré, entoada nas marchas cujos cartazes clamam pela intervenção militar.

SD 5:

Imagem1 – Imagem printada do vídeo de manifestação contra corrupção



Fonte: O popular (2016)<sup>18</sup>.

A música de Geraldo Vandré surge com sua memória de luta anterior que é com frequência atualizada em protestos cujas bandeiras se agitam por melhores condições de trabalho e pela rejeição à perda de direitos conquistados. Entretanto, nesse evento da SD 2 sua materialidade é ressignificada a favor daquilo mesmo a que rejeitava no momento de sua formulação. Há uma torção na própria memória do dizer, trazendo o irrealizado como sentido possível para esta canção. O efeito de sentido de união, de luta por um propósito comum

---

<sup>18</sup> Agradeço à Cristina Zanella por compartilhar o vídeo com o Grupo de Estudos Pecheutianos e por apoiar seu uso nessas análises.





permanece, entretanto, o desejo de todos agora é aquele contra a corrupção que fragiliza o país. A intervenção militar se faz necessária nessa matriz de sentidos para combater o “mal” da corrupção que, segundo seus defensores, assola a todos, “somos todos iguais”, mesmo que não tenhamos a mesma posição política, “braços dados ou não”. A intervenção militar se faz urgente, por isso se convoca o povo à luta imediatamente com a letra da canção: “Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”. E com esta “luta”, o que se pretende é a mudança: “A certeza na frente/ A história na mão/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Aprendendo e ensinando/ Uma nova lição”. A gestualidade (FERNANDES, 2008) da melodia da canção é aproveitada para causar o efeito da convocação, da união, da luta pelo bem de todos pela “certeza que vai na frente”, mudando a história e ensinando “uma nova lição”, aquela da história “certa”, de que a intervenção militar é revolução e não golpe. Observamos em outras condições de produção ser esta uma reivindicação recorrente de uma parcela da sociedade que materializa a tensão política da disputa pelos sentidos e pela memória coletiva, para que a História, essa da memória nacional e oficial, registre a ideologia à qual se identifica e defende, com os sentidos que nela se produzem.

Nessa tentativa de revisionismo do arquivo histórico, a língua é afetada pela fratura na memória coletiva, que segundo Indursky (2015, p. 24) promove uma “dobradura” na memória que recalca os sentidos antes produzidos. Desse modo, “opressão” se torna algo pelo que lutar e não o inverso. No contexto de disputa eleitoral de 2018, a “Série Oprimindo nas escolas” da página do





Facebook “Alunos de Direita”<sup>19</sup> produz o efeito de sentido de que oprimir e ser opressor ou guerreiro (por lutar do lado da opressão) deve ser visto com admiração como mostraremos a seguir.

### **Recorte 2: Oprimindo nas escolas**

As sequências abaixo são descrições divulgadas na página Alunos de Direita (2017) de fotografias de jovens em sala de aula, diante do quadro negro com os dizeres “Bolsonaro 2018”, alguns fazem sinal de continência e outros fazem gesto de arma com a mão<sup>20</sup>. A “série” ganha repercussão na *web*, sendo citada em outras redes, em canais do *Youtube*, e em *homepages* de *think-tanks*<sup>21</sup> como vemos na figura 02 (SD 1).

---

<sup>19</sup> A página Alunos de Direita, acessada em julho de 2017, não está mais disponível em março de 2020, entretanto permanece acessível o grupo com o mesmo nome identificado (ALUNOS DE DIREITA, 2020). Além disso, é possível, encontrar publicações similares em: “Eu era de direita e não sabia”, “Começou a opressão”, “Jovens de direita”.

<sup>20</sup> Por respeito ao direito de imagem não divulgaremos as fotografias aqui mencionadas, apenas a figura 02 que traz a imagem de uma publicação *on line* sobre as fotografias.

<sup>21</sup> *Think tanks* são entidades que se dedicam a produzir e difundir informações sobre temas específicos com o propósito de influenciar a sociedade e decisões na política segundo Nexo Jornal (2017).





SD 1:

Imagem2 – Postagem na página Alunos de Direita tratando da publicação do site ILISP.org



Fonte: página Alunos de Direita (2017).

O texto do Instituto Liberal do São Paulo (ILISP, 2016) critica o fato de alunos terem sido suspensos após manifestação de apoio ao então candidato Jair Messias Bolsonaro para publicação na página do Facebook, ao passo que as escolas não censurariam os alunos que criticam o mesmo candidato, reproduzindo o discurso de que a escola é partidária da esquerda.

A seguir trazemos algumas descrições que foram postas junto às fotografias divulgadas na página Alunos de Direita:

SD 2: Esses **guerreiros** de SP mandaram sua foto **opressora** e nós publicamos para vocês... Parabéns **guerreiros** por escolherem o único homem que não tem rabo preso nesse país, ele mesmo Jair Messias Bolsonaro!





SD 3: Essa turma de **guerreiros** de Campinas, SP já decidiram que para mudar o Brasil precisamos de Jair Messias Bolsonaro para presidente em 2018, e você ainda tem dúvidas?

SD 4: Direto da baixada fluminense no Rio de Janeiro, esses **guerreiros** mandaram seu apoio para nosso futuro presidente Jair Messias Bolsonaro. Parabéns jovens **guerreiros**, a direita está dominando o Brasil e libertando os jovens da doutrinação marxista do ensino do MEC.

SD 5: Por mais perseguições que nossa página tem levado por parte de diretores de escolas doutrinados pelo marxismo, não vamos parar, a **opressão** continua e os alunos mostram que não são ovelhas, mas leões. 2018 essa cultura começará a minar de maneira que deixará de existir no Brasil.

Opressor, opressora e opressão nestes enunciados dizem respeito a quem resiste à “doutrinação marxista”, lutando como um “guerreiro” pela libertação dessa formação ideológica. Os sentidos produzidos para os significantes “opressão” e “guerreiro(s)” retornam com seu efeito de necessidade na resistência ao arquivo de *Resgate da Memória* (Indursky, 2015) que acaba circulando nas escolas. O apoio à candidatura de Jair Bolsonaro (SD3) materializa essa posição ideológica, já que o candidato e capitão da reserva do Exército defende publicamente a ditadura militar até mesmo homenageando torturadores<sup>22</sup>. Além dessa “luta” dentro do próprio aparelho do Estado, a ressonância da opressão se faz presente em outros contextos, banalizando seu uso como veremos no recorte 3.

---

<sup>22</sup> Sobre isso ver análise de Daltoé e Marques (2017).



### Recorte 3: Ser opressor é legal

Esse recorte é constituído a partir da busca no Facebook pela *hashtag* “opressor” que nos levou a páginas como esta de Alunos de Direita que idolatram o político Jair Messias Bolsonaro como um “mito”, o “guerreiro” ou ainda o “herói” salvador de nossa pátria (Figura 03).

SD 1

Imagem 3 –Captura de tela da página do Facebook “Alunos de Direita”.



Fonte: Alunos de Direita (2017).

A imagem do até então candidato à presidência com escudo na mão e vestido como um super-herói da república produz o efeito de sentido de que ele seria a salvação para o país, combateria o mal, livraria a população daqueles que consideram os usurpadores da nação. Sobre o funcionamento discursivo da figura do herói afirmam Grigoletto e De Nardi (2015, p. 120):



Nos diferentes olhares que se colocam sobre o herói, o que aparece como recorrência é o fato de ser ele uma fonte perene de identidades imaginárias e de identidade coletiva, desde as antigas epopeias, quando se estabelece sua ligação estreita com o mito nacional, até a contemporaneidade, quando ele assume aspectos peculiares em representações culturais fortemente mediadas pelos discursos midiáticos, com sua propensão à espetacularização.

O sujeito autodesignado “opressor” se identifica com um grupo social, produzindo o efeito de uma “identidade coletiva” como dizem as autoras acima, ou ainda, uma espécie de “irmandade” que venera seu mito - codinome dado ao deputado desde a campanha presidencial. A defesa do armamento da população em seu discurso político também serviu para fomentar identidades identitárias com esse “mito ou herói” como vemos nos gestos feitos com as mãos por seus eleitores que representam armas assim como o próprio Bolsonaro costuma fazer (SD2 por ex.).

As SDs a seguir são descrições de fotografias de usuários da rede social publicadas na *homepage* Alunos de Direita:

SD 2: Quando o casal é **opressor** e os amigos também são, não tem como a foto ficar melhor hein? Parabéns pela bela foto **guerreiros**. [Descrição para a fotografia de noivos no casamento com dois amigos, um com uma arma na mão os outros fazendo arma com o gesto das mãos, um deles ainda carrega um papel escrito “Bolsonaro 2018”].

SD 3: Aquele bolinho surpresa bem **opressor** #bolsonaro2018 #**opressor**. [Descrição para menino em sua festa de aniversário, o bolo traz o rosto de Jair Bolsonaro que aparece também no banner de fundo vestido de super-homem].

SD 4: Santo Treino **Opessor**!! OSSS #mma #boxygirl #opressor [mulher sobre os ombros de dois homens, todos lutadores de MMA em posição de luta].





SD 5: Olha que **opressor** mais lindo... quantas curtidas ele merece? Parabéns pelos pais que estão criando esse lindo garoto nos caminhos certos. Sem MIMIMI #Bolsonaro2018 **#opressormirim** [Descrição da foto: a mãe mostra o filho de um ano vestindo camiseta branca com a imagem do rosto de Bolsonaro em preto e os dizeres: “Chega de MI MI MI”].

Nessas SDs a palavra “opressor” serve para qualificar positivamente o casal e seus amigos, o bolo de aniversário, treino de MMA e o garotinho; assim equivale a algo “legal”, “intenso”, “bem-feito”, “bonito”, “gracioso”, “interessante”. O efeito de sentido para “opressor” extrapola aqui a teia de sentidos construída pelos processos sócio-históricos que engendram a relação entre as classes sociais, passando o significante a ser usado de modo trivial para caracterizar tudo que possa ser elogiável dentro desta formação discursiva.

Além disso, ressaltamos na SD 5 o uso da expressão “Chega de MI MI MI” enunciada pelos sujeitos identificados com o discurso bolsonarista para se referir com desdém a reivindicações da parcela oprimida da população que sofre preconceito, violência ou mesmo descaso do poder público. Nessa formação discursiva, eleger tal candidato significaria banir esses discursos da sociedade e promover uma inversão das políticas públicas em que quem se beneficiaria seria o taxado “cidadão de bem”, o trabalhador que trabalha duro e não reclama das condições empregatícias, a pessoa que é promovida pelos seus méritos (isso dentro do discurso da meritocracia) etc.

O efeito de identidade coletiva continua nas próximas sequências discursivas:





SD 6: Pra começar bem o fds dando aquela **oprimida...**  
#bolsomito #bolsonaro2018 #opressor#perdendoamigosnofa  
cebook #choraesquerda#comofiltraramigosnoface

SD 7: Se preparando para **oprimir** na faculdade hein? Parabéns pela  
atitude **guerreiro**.

Nas SD 6 e 7, os sujeitos-enunciadores trazem na camiseta estampado o rosto e/ou nome do então candidato à presidência “Bolsonaro”. Uma das camisetas ainda mostra os dizeres: “É melhor JAIR se acostumando, Bolsonaro 2018”, o que, pela homofonia entre o nome Jair e as palavras “já ir”, produz um efeito de provocação, levando ao que o outro *post* enuncia: “[*hashtag*] perder amigos no Facebook”. A camiseta materializa visualmente sua posição ideológica, remetendo a que grupo o sujeito pertence, expondo uma identidade forjada na identificação com o movimento atual de “opressão” e resistência ao temido “comunismo”, ou ainda, aos considerados inimigos da pátria que atrasam seu progresso, àqueles do “mi mi mi”<sup>23</sup>. A expressão “vestir a camiseta”, originalmente usada na discursividade futebolística, remete a comprometimento, colaborar com seus pares para um resultado positivo para o grupo. Por isso, fala-se em “vestir a camiseta” da empresa, da instituição, da organização, do partido etc. Neste caso, não há uma unidade partidária ou uma organização propriamente que singularize uma identidade política, mas o efeito de identidade/unidade se faz em torno da escolha de um candidato manifestada publicamente pela exposição na camiseta de seu nome ou de seu rosto. Observa-se também que as atividades descritas nas SDs

---

<sup>23</sup> Voltamos à SD 2 do recorte 1 para observar melhor a imagem do rapaz que está atrás da bandeira que apela intervenção aos militares. Ele veste camiseta branca com a imagem de Bolsonaro em preto e sobre os ombros uma bandeira do Brasil, mostrando que esses modos e formulação estão em uma mesma matriz de sentidos.





são parabenizadas pelos administradores da página como atos de coragem de “guerreiros”, incentivando sua prática como uma “luta necessária”.

### **Recorte 3: A luta pela opressão continua**

Embora, no contexto atual em que o candidato já foi eleito, a *homepage* Alunos de Direita não esteja mais disponível na rede, suas publicações serviram aos propósitos de divulgação e filiação de jovens ao discurso bolsonarista preparando o terreno para as eleições de 2018. E ainda hoje encontramos outras *homepages* e grupos privados na rede social com o mesmo propósito de lutar contra a esquerda considerada por eles “doutrinadora”, como vemos no texto de apresentação da *homepage* “Eu era direita e não sabia”<sup>24</sup> (SD 1).

SD 1:A direita venceu!

Ficamos felizes de fazer parte dessa história, dessa **batalha** que travamos ao lado do capitão Jair Bolsonaro durante todos esses anos. Nossa pagina chegou a ser a maior do Brasil e continua sendo a maior do estado da Bahia, em meio a muitas perseguições por parte do Facebook, **resistimos** e somos a única pagina de grande porte de direita que não foi derrubada.

Foi uma satisfação termos conhecido o nosso capitão quando ele ainda só era um sonho, agora continuamos a **luta** pois essa esquerda medíocre juntamente com mídias jornalística tipo rede Globo e Folha de São Paulo, tentam a todo custo nos trazer desordem e caos.

Vencemos a batalha, mais **aguerra** ainda esta longe de acabar.

Força Capitão, força **guerreiros** seguidores, juntos somos invencíveis.  
Grato

Nesta apresentação da página em formato de carta é discursivizado o conflito político entre direita e esquerda, enaltecendo as virtudes daqueles que se identificam com a formação discursiva de direita e

---

<sup>24</sup> O texto de apresentação retirado da página Eu era direita e não sabia (2020) é reproduzido tal qual.





desmerecendo aqueles que defendem uma formação discursiva de esquerda (como indica “mediócras”). Essa comparação reforça a configuração de um grupo social distinto que se identifica com os mesmos interesses, valores e ideais, ou seja, discurso, e se opõem a outro grupo caracterizado por este como sendo o rival, “a esquerda”. Na nomeação da *homepage* “direita” tem duplo sentido: de representar a direita política e a “pessoa direita”, “correta”, “íntegra”.

Na imagem do perfil que se poderá ver na SD 2, as mãos oferecem duas pílulas, a mão direita, uma verde, e a esquerda, uma vermelha, fazendo alusão ao filme de ficção científica Matrix em que o personagem Neo teria de escolher: conhecer a verdade (tomando a pílula vermelha) ou continuar com a ilusão que aprisiona o sujeito em um mundo de mentira (tomando a pílula azul)<sup>25</sup>. Estamos consideramos que a oferta de pílulas vermelha e verde pela *homepage* faz uma paráfrase discursiva do filme Matrix com duas reformulações: pois apontaria a pílula vermelha, por representar a cor da bandeira comunista, como aquela que manteria o cidadão alienado à realidade; e a cor verde, por remeter à ao brasão da república, representaria a pílula da verdade no lugar da azul, reformulando assim as alegorias trazidas no filme. A página, com a pílula “verde” (o que também pode representar a cor do exército brasileiro), promete oferecer a “verdade” em suas postagens desmentindo notícias da grande imprensa,

---

<sup>25</sup> Cena do filme disponível em Boomer (2014).

como rede Globo e Folha de São Paulo, mencionadas na apresentação e atacadas em algumas postagens<sup>26</sup>.

A polarização política materializada nas SDs 1 e 2 representa imaginariamente a luta contra o “bem” e o “mal”, travada nas eleições e que, mesmo vitoriosa “na batalha”, persiste face às críticas ao governo Bolsonaro. É então que se faz necessário “lutar” para preservar a imagem do “mito” como vemos nas SDs a seguir:

SD 2

Imagem 4 – Postagem “comparativo 2015 e 2020”.



Fonte: Eu era direita e não sabia (2020).

A SD 2 faz uma comparação entre os governos da presidente Dilma Rousseff (PT) e do presente Jair Messias Bolsonaro (sem partido). As cores

<sup>26</sup> Para respeitar a limitação do *corpus* selecionado para esse artigo não abordaremos essas postagens aqui. Porém cabe ressaltar que o próprio presidente Bolsonaro, desde a campanha, citava o versículo bíblico: “E conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” - Jo 8:32, na promessa de trazer a verdade e libertação ao povo.

FERNANDES, C. Resistências em disputa: uma análise do processo polissêmico de significação de “luta” e “opressão”. Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 294-334, set./dez. 2020.



escolhidas para a coluna do governo petista é o vermelho e o verde para o governo Bolsonaro, o que faz referência não só ao partido de esquerda e ao nacionalismo de Bolsonaro, mas às cores das pílulas na imagem do perfil da *homepage*. Não é à toa que o verde também é a cor usada para representá-lo como super-herói como vimos em SD 1 do recorte 3. O verde está do lado da nação, ao passo que o vermelho seria a cor do comunismo, dos inimigos como dizem as palavras de ordem nas manifestações contra o governo Dilma: “Nossa bandeira jamais será vermelha!”.

O comparativo traz dados sem indicação de fonte dos anos de 2015 e de 2019, sobre inflação, taxa de juros, risco país e da bolsa de valores de São Paulo (IBOVESPA). A informação sobre os indicadores é seletiva (não apresenta, por exemplo, o valor do dólar, do gás de cozinha, a taxa de desemprego, o PIB etc.)<sup>27</sup> e os valores representam a flutuação do mercado financeiro mais favorável em 2019 que em 2015, e não propriamente o resultado de ações do governo. Mesmo assim esses dados são mobilizados para produzir o efeito de sentido de que uma administração é muito mais eficiente que a outra, apontando os seguintes motivos: “uma boa equipe econômica”, “sem populismo”, “e responsável”.

Reproduzir as críticas de especialistas ao governo, a repercussão que geram seus comentários agressivos, as críticas à sua postura não cordata é ação vista como uma afronta ao governo Bolsonaro, o que suscita a resistência do sujeito-bolsonarista para preservar a imagem de “mito”do político. Ao mesmo tempo em que ataca a mídia por fazer tais críticas, o bolsonarista usa

---

<sup>27</sup> Sobre o assunto consultar as reportagens disponíveis em Bragon *et al.* (2019) e Ramos (2019).



as redes sociais para mostrar apreço às atitudes censuradas do presidente, como observamos na SD 3:

SD 3:

**Imagem 5** – postagem “carinho de Bolsonaro”



Fonte: Eu era direita e não sabia (2020).

O gesto que o presidente faz com o braço, ironicamente chamado de “carinho”, mostra desprezo pelos sujeitos descritos na postagem: bandidos, jornalistas maliciosos, esquerda, petistas e opositores ao governo que são vistos como “coisas” e “pessoas” que não querem “ver o Brasil grande”, ou seja, são do contra só para não permitir que o país cresça. A resistência se faz aqui pela convocação aos seguidores da página a ignorar quaisquer comentários e notícias que desqualificam o governo. Não permitir a polissemia sobre Bolsonaro não seria esta a própria ação de tomar a pílula da ilusão? A alienação parece se fazer só de um lado segundo a FD de direita. Na AD, sabemos que a “emancipação” da ideologia não é possível, sendo que é o que



constitui o indivíduo em sujeito social (Indursky, 2007). Explica Indursky (2007) que o sujeito se desidentifica com uma formação discursiva porque já está inserido em outra. No caso do bolsonarismo, o sujeito rejeita os comentários contrários ao seu herói porque está completamente interpelado por uma posição-sujeito de extrema direita.

A resistência se faz pelo desejo de mudança, de que sejam possíveis as mudanças prometidas na eleição, assim, para dar plenos poderes ao presidente eleito, discursos sobre o fechamento do congresso e convocação a marchas retornam como modos de manter, mesmo que por meio da repressão, o “mito” no poder. A convocação à militância virtual é feita diariamente em diversas páginas de rede social sob a *hashtag* “Bolsonaro tem razão”, referindo-se a suas opiniões a respeito da condução do país que não são respeitadas pelos demais poderes<sup>28</sup>.

Em meio a uma crise mundial de pandemia de Coronavírus, em que as recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) é fazer o isolamento social, o presidente Jair Messias Bolsonaro incentiva seus seguidores a participarem presencialmente de manifestação a favor de seu governo. Sem proteção contra a infecção, o presidente interage com os manifestantes que carregam cartazes com pedidos de fechamento de congresso e retorno do Ato Institucional número 5, que dava amplos poderes ao Estado para punir seus opositores como vemos na SD 4:

---

<sup>28</sup> Por exemplo as críticas feitas ao presidente da Câmara dos deputados, Rodrigo Maia, por não aprovar na íntegra emendas e projetos de lei propostos pelo gabinete presidencial como o decreto das armas, que flexibilizou o porte de armas e munições, mas não garantiu a exclusão de ilicitude, pauta eleitoral importante para a extrema direita. Ou o ministro da Saúde, na época, Luiz Henrique Mandetta, que rejeitava a proposta de Bolsonaro de instituir isolamento vertical ao invés de horizontal como medida de contenção da pandemia de Coronavírus.





SD 4:

Imagem 6: Captura de tela da postagem “AI 5 já”:



Fonte: Somos Todos Bolsonaro (2020).

A SD 4 mostra a bandeira nacional, símbolo pátrio, toda craquelada, como se fosse o país em ruínas, um braço acorrentado em gesto de luta, representando o patriota que quer lutar sendo impedido e os dizeres: “AI-5 já” e “Povo que não luta acaba humilhado e escravizado”. Essa postagem serve como convocação à manifestação que reuniu os apoiadores do presidente que está sendo, segundo eles, impedido de governar e por isso o “povo” (dito assim de forma apagar a heterogeneidade) deve “lutar” ou seja mostrar seu apoio e pedir por intervenção militar para fechar o congresso, extinguir os partidos políticos e punir aqueles que impedem Bolsonaro de fazer as mudanças prometidas.

Voltamos a falar da gestualidade da forma material que esse discurso imprime. Por a imagem produzir “um impacto maior” que a palavra (FERNANDES, 2008, p. 102), o recurso visual é frequentemente usado nas redes sociais para chamar a atenção do olhar do sujeito-internauta. Assim, as cores, as formas, a textura, tudo produz sentido, e o contraste entre o





verde/amarelo com o vermelho remete ao imaginário da oposição entre o lado em que se está e o lado que se quer silenciar, suprimir.

Após o ato ser taxado pela mídia como antidemocrático, a página do *Facebook* “Somos Todos Bolsonaro” começou uma disputa virtual com a esquerda que disparava na rede entre os “assuntos do momento” com *hashtag* “*impeachmentdoBolsonaroURGENTE*”. Moderadores da página e o uso de robôs<sup>29</sup> convocaram a militância cibernética a aumentar a contagem de *tags* usando exatamente a mesma *hashtag*: #FechadoComBolsonaro a fim de mostrar superioridade quanto ao número de seguidores<sup>30</sup>, produzindo assim o efeito de que a maioria está ao lado de Bolsonaro. A partir dessa chamada, a repetição parafrástica da tal *hashtag* se faz de forma mnemônica e ininterrupta nos comentários, apenas para ultrapassar “os números da esquerda”<sup>31</sup>.

A análise dos recortes dessas páginas autodesignadas “de direita”, ou que assumem a posição-política a favor da ditadura militar, mostram o funcionamento de um discurso de intolerância que resiste aos sentidos que reinstauraram a democracia no país, sentidos esses que constituem as redes de formulação possíveis dentro de uma formação discursiva de direita, ou ainda de extrema direita<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Perfis falsos usados para disseminar ataques a adversários e frases pró-Bolsonaro nas redes.

<sup>30</sup> Mais sobre o assunto em Fernandes (2020).

<sup>31</sup> Desviaremos muito o foco do artigo se formos tratar da repetição no nível intradiscursivo operado por robôs virtuais, apenas ressaltamos o uso desse mecanismo para disseminar discursos e promover o efeito de sentido de glória.

<sup>32</sup> Salientamos que a análise desenvolvida nesse artigo trata apenas de uma das FDs que produzem sentidos na rede social Facebook, com isso queremos dizer que não significa que o Facebook é um “reduto direitista”, visto que outras análises podem muito bem recortar de lá sequências discursivas de uma FD antagônica a esta.





A compreensão do modo de funcionamento desse discurso pela materialidade digital (DIAS, 2016) permitiu-nos observar o deslizamento de sentidos de “luta” e “opressão” como resultantes da disputa pela estabilização dos sentidos acerca do regime militar no país. Os sentidos de necessário e de abominável representam os polos desses discursos antagônicos que dividem a sociedade, não apenas em direita e esquerda, mas considerando todas as nuances das formações ideológicas que constituem o corpo social brasileiro.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir de nossa análise, observamos que as forças políticas afetam a linguagem, provocando tensão no dizer “opressão” e “luta” e uma disputa pelo controle dos sentidos e pelo gerenciamento da memória coletiva. Assim, o efeito de sentido de “luta” como luta por liberdade e de “opressor” como aquele que priva as pessoas dela não se tornam consensuais, mas produtos do conflito entre resistências de ordens distintas.

Refletindo sobre esse fenômeno semântico, remontemo-nos à teoria dos Aparelhos Ideológicos do Estado, de Althusser (1992). Segundo o autor (1992, p. 38), “toda luta de classes política gira em torno [...] da tomada e da conservação do poder de Estado, por uma certa classe, ou por uma aliança de classes ou de frações de classes”, no entanto, salienta o autor (1992) que essa tomada de poder não implica uma transformação imediata no aparelho do Estado. Entendemos que as alianças políticas e entre as classes que permitiram a eleição e a manutenção de um governo “de esquerda” no Brasil produziu certa reconfiguração do poder, porém não efetivou a reestruturação do aparelho do Estado, que, preservando intactos os privilégios da elite brasileira, não favoreceu o rompimento com a formação discursiva





dominante. A ascensão política de opositores ao regime militar possibilitou o acontecimento discursivo de políticas de Resgates da Memória, mas não causou o silenciamento das vozes da repressão que continuaram ressoando do interdiscursivo e irromperam de modo contundente no fio discursivo, e sobretudo no digital, para eleger políticos conservadores e até mesmo propagadores de discursos de ódio.

O arquivo institucional não foi suficiente para estabilizar os sentidos e tampouco seria eficiente em evitar as falhas na interpelação ideológica que defende um Estado Democrático de Direito. É nas brechas da linguagem que a formação discursiva de direita vai resistindo e convocando seus “guerreiros” para “lutar” a favor de uma intervenção militar que reprima e silencie seus adversários.

Considerando, portanto, a polissemia e a resistência constitutivas da linguagem e do sujeito, assim como de todo processo discursivo, não há como escapar do antagonismo, é a resistência que domina na alternância entre as diferentes tomadas de poder. O que nos cabe como analistas, portanto, é compreender o processo como propôs Hanna Arendt:

Compreender não significa negar o ultraje, subtrair o inaudito do que tem precedentes, ou explicar fenômenos por meio de analogias e generalidades tais que deixa de sentir o impacto da realidade e o choque da experiência. [...]. Compreender significa, em suma, encarar a realidade, espontânea e atentamente, e resistir a ela – qualquer que seja, venha a ser ou possa ter sido. (Arendt, 2012, p. 21)

Compreender, para Arendt (2012), também é um modo de resistência. Não significa considerar aceitáveis todos os sentidos, mas entender que





são possíveis de existir e podem promover mudanças também no sentido de retrocessos. Logo, o enunciado “resistir é preciso” ainda ressoa na luta contra as injustiças, os atentados à liberdade, a violência aos oprimidos e os discursos de ódio que não cessam de se reproduzir por todos os lados.

## 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. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ALUNOS de direita. **Facebook** [página]. Disponível em: <https://www.facebook.com/alunosdedireita>. Acesso em: 10 jul. 2017.

ALUNOS de direita. **Facebook** [perfil usuário]. Disponível em: <https://www.facebook.com/alunos.dedireita.77>. Acesso em: 2 de mar. 2020.

ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOBBIO, N. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. São Paulo: UNESP, 1995.

BOOMER, M. **Matrix-Pílula**. 2014 (3:34s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nqgc-UgpEww>. Acesso em: 3 mar. 2020.

BRAGON, R. *et al.* No primeiro semestre sob Bolsonaro, 44 indicadores pioram e 28 melhoram. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/08/no-primeiro-semester-sob-bolsonaro-44-indicadores-pioram-e-28-melhoram.shtml>. Acesso em: 03 mar. de 2020.





DALTOÉ, Andréia da Silva. A comissão nacional da verdade e suas ressonâncias nos documentários Verdade e Em busca da verdade. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, SC, v. 16, n. 1, p. 153-167, jan./abr. 2016.

\_\_\_\_\_.; A; MARQUES, J. da S. A im(p)umidade parlamentar: ditadura e memória. **Memorare**, Tubarão, v. 4, n. 3. Dossiê Marcas da Memória: direitos humanos, justiça de transição e anistia, p. 61-77, set./dez. 2017.

DIAS, C. P. A Análise do Discurso Digital: um campo de questões. **REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 10, n. 2, p. 8-20, 2016.

EU era direita e não sabia. **Facebook** [comunidade]. Disponível em: <https://www.facebook.com/eueradireitaenaosabia>. Acesso em: 2 de mar. 2020.

FARIA, M. Alunos são suspensos por apoiarem Bolsonaro, mas críticos do político não. **ILISP**. 2016. Disponível em: <http://www.ilisp.org/noticias/alunos-sao-suspensos-por-apoiarem-bolsonaro-mas-criticos-do-politico-nao/>. Acesso em: 1 mar. 2020.

FERNANDES, C. **O imaginário de Veja sobre os “Lulas presidenciais”**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

FERNANDES, M. ‘Live do AI-5’ mobiliza bolsonarismo nas redes sociais, escreve Manoel Fernandes. **Poder 360**. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/opiniao/midia/live-do-ai-5-mobiliza-bolsonarismo-nas-redes-sociais-escreve-manoel-fernandes/>. Acesso em: 3 maio 2020.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. São Paulo: Pontes, 2004.

GRIGOLETTO, e.; NARDI, F. S. A (des)construção do herói nos discursos sobre o mensalão: o caso Joaquim Barbosa. **Desenredo**, v. 11, n. 1, jan-jun. 2015, p. 118-133.





HAROCHE, C.; PÊCHEUX, M; HENRY, P. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, R. L. (Org.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. 2. ed. São Carlos: Pedro & João, 2011, 13-32.

INDURSKY, F. Formação discursiva: ela ainda merece que lutemos por ela? In: \_\_\_\_\_; FERREIRA, M. C. L. (Org.) **Análise do Discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

\_\_\_\_\_. As outras vozes e as feridas ainda abertas (posfácio). In: \_\_\_\_\_. **A fala dos quartéis e as outras vozes**. 2 ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013, p. 323-342.

\_\_\_\_\_. Políticas do esquecimento X políticas de resgate da memória. In: FLORES, G. G. B. et al. (orgs.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. V. 1. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015, p. 11-27.

\_\_\_\_\_. Os (des)caminhos do discurso político brasileiro na contemporaneidade. In: GRIGOLETTO, Evandra ; DE NARDI, Fabiele S. (orgs.). **A Análise do Discurso e sua história**: Avanços e perspectivas. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016, p. 65-103.

\_\_\_\_\_. Discurso, Mídias e formas de resistências. In: FLORES, G. G. B. et al. (orgs.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. V. 4. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019, p. 125-145.

LEANDRO-FERREIRA, M. C. **Da ambiguidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_. *et. al.* **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. Resistir, resistir, resistir... Primado prático discursivo! In: Ferrari, A. S. *et al.* (Org.). **Discurso, resistência e ...** Cascavel, PR: UNIOESTE, 2015.





MANIFESTAÇÃO em Goiânia pede intervenção militar. **O popular**, 2016. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/editorias/cidades/manifesta%C3%A7%C3%A3o-em-goi%C3%A2nia-pede-interven%C3%A7%C3%A3o-militar-1.1247342>. Acesso em: 12 maio 2017.

NEXO JORNAL. Think tanks e como eles influenciam a política. 2017. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/12/01/O-que-s%C3%A3o-think-tanks.-E-como-eles-influenciam-a-pol%C3%ADtica>. Acesso em: 2 de mar. 2020.

ORLANDI, E. P. Ler a cidade: o arquivo e a memória. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Para uma enciclopédia da cidade**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

Pêcheux, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 1990.

\_\_\_\_\_. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. *et al.* (Orgs). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas, SP: Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

RAMOS, M. Não há o que comemorar na economia de Bolsonaro. **Congresso em foco**, 2019. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/opinioao/colunas/nao-ha-o-que-se-comemorar-na-economia-real-de-bolsonaro/>. Acesso em: 3 de mar. 2020.





RESISTIR é preciso: documentário em série conta a história da imprensa alternativa na ditadura militar. **O Cafezinho**. 2016. Disponível em: <http://resistirepreciso.org.br/>. Acesso em: 12 maio 2017.

SANTI, A. de. **Dossiê Superinteressante**: Nazismo no Brasil. São Paulo: Abril, 2017.

Scheffer, F. Esquerda e direita: velhos e novos temas. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38, 2014, Caxambu. **Anais** [...]. Caxambu, 2014.

SOMOS todos Bolsonaro. **Facebook** [comunidade]. Disponível em: [https://scontent.fria4-1.fna.fbcdn.net/v/t1.09/93854637\\_2633880806722367\\_4893621703394983936\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=102&\\_nc\\_sid=8024bb&\\_nc\\_ohc=vWD9z1e8ZJ4AX9qtvey&\\_nc\\_ht=scontent.fria4-1.fna&oh=c13b64f5273015c7a3866035dfec5aac&oe=5EC22893](https://scontent.fria4-1.fna.fbcdn.net/v/t1.09/93854637_2633880806722367_4893621703394983936_n.jpg?_nc_cat=102&_nc_sid=8024bb&_nc_ohc=vWD9z1e8ZJ4AX9qtvey&_nc_ht=scontent.fria4-1.fna&oh=c13b64f5273015c7a3866035dfec5aac&oe=5EC22893). Acesso em: 20 abril 2020.





CRISÁLIDAS-TEXTO:  
OS ROTEIROS DE CINEMA PUBLICADOS NO BRASIL

CRISÁLIDAS-TEXTO:  
CINEMA SCREENPLAYS PUBLISHED IN BRAZIL

Solange Salete ToccoliniZORZO<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras com Habilitação em Português e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia UNEB (2007). Doutora e Mestre em Literatura e outras Artes pela Universidade de Brasília (UNB, 2014). Professora do Instituto Federal da Bahia, Campus Barreiras. E-mail: solange.zorzo@gmail.com.





*Aí está o roteiro, antes de virar filme. Porque no início é apenas uma folha em branco preenchida com um bocado de palavras e sonho. E depois as folhas ficam de pé, carregadas de humanidade e seguem seu caminho.*

*(Selton Mello, O Palhaço, 2012)*

## RESUMO

O embrião desta pesquisa partiu do interesse pela escrita a um só tempo criativa e técnica, que se chama *roteiro cinematográfico*. A partir de levantamento sobre os roteiros brasileiros publicados, apresentamos discussões com as próprias vozes dos roteiristas, dos diretores e outros envolvidos sobre as publicações dos roteiros. Alguns teóricos e cineastas encampam diferentes e até polêmicos pontos de vista sobre o roteiro e sua publicação. Para alguns, um roteiro não agrega mais valor depois de sair do papel e ir para a tela. Mas, na prática, como outros reconhecem, não é bem assim. Afinal, se a importância do roteiro se acaba quando ocorre a produção fílmica, qual a razão de tantos serem publicados? É a partir desse questionamento que esse trabalho se delineou.

## PALAVRAS-CHAVE

Roteiro cinematográfico brasileiro; publicações; arte escrita.

## ABSTRACT

The embryo of this research started from the interest for the writing at the same time creative and technical, that is called *cinematographic script*.





Based on a survey of the published Brazilian scripts, we present discussions with the voices of the screenwriters, the directors and others involved about the publications of the scripts. Some theorists and filmmakers take on different and even controversial points of view about the script and its publication. For some, a script no longer adds value after leaving the paper and going to the screen. But in practice, as others recognize, it is not so. After all, if the importance of the script ends when film production occurs, what is the reason for so many being published? It is from this questioning that this work was designed.

## **KEYWORDS**

Braziliancinematographic script;publications;written art.

## **1. PARA COMEÇO DE CONVERSA**

Começamos nossas indagações trazendo as palavras de Anna Muylaert para destacar a importância da leitura de roteiros cinematográficos ao defender que, apenas teoricamente, não assumem mais valor depois de migrarem do papel para as telas. Afinal, antes de ser escritora, ela própria é uma leitora.

Como estudiosa de roteiro, já li e reli muitos textos de filmes dos quais gostei ou não gostei. O roteiro cinematográfico é o alicerce de um filme. A estrutura dramática está e tem de estar no papel. Nenhum filme de ficção se fará na hora da filmagem. E é por isso que a leitura do roteiro traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver a radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. É dissecação. (MUYLAERT, 2003, p. 7).





Movidos pela vontade de dissecar roteiros de longas brasileiros, elaboramos este artigo. Para elaborar esta pesquisa, foi efetuado um levantamento dos roteiros de longa-metragem publicados no Brasil, em um total de 115 publicações entre roteiros inéditos e já filmados. Entretanto, essa lista não é finita, pois, em nossas pesquisas, encontramos muitos roteiros publicados na internet e depreendemos que existem outros que não tivemos conhecimento. Em nossa lista, demos prioridade aos publicados e editados em livros.

A importância desse levantamento deriva do desconhecimento não apenas dos estudiosos do roteiro, mas também das pessoas envolvidas nas produções cinematográficas desse tipo de publicação, fato este que verifiquei pessoalmente no 12º Curso de Formação Profissional – Núcleo de Desenvolvimento de Roteiros Audiovisuais – primeira etapa, ministrado por Chico Mattoso, em Goiânia<sup>2</sup>, já que muitos participantes sequer sabiam que o primeiro roteiro publicado de um longa-metragem data de 1933. Além disso, salientou-se, no curso, a importância do conhecimento de roteiros publicados.

Sendo assim, como veremos adiante, *O caçador de diamantes* foi o primeiro roteiro editado em livro na Coleção da Imprensa Oficial do Estado. Além dele, há outros roteiros que tiveram suas publicações feitas *a posteriori*, como *O caso dos irmãos Naves*, por exemplo. Baseado no livro de João Alamy Filho e, apesar de ter sido publicado em 2004, foi transcrito o roteiro original de 1966 – anterior às filmagens. A grafia e a semântica da época foram conservadas. Após esses dados, torna-se interessante abriremos

---

<sup>2</sup> O curso de formação profissional foi oferecido em sua 12ª Edição pelo Icuman na semana de 15 a 24 de março de 2017 em sua primeira etapa. Evento em que se reúnem muitos roteiristas e diretores de cinema.





as páginas de alguns desses roteiros publicados para nos aproximarmos ainda mais do âmago de cada criação.

Primeiramente, é interessante elencarmos as fases das publicações dos roteiros analisados. Muitas vezes, eles já foram filmados e, em outras, ainda permanecem inéditos. Por vezes, são publicados em seu primeiro tratamento ou, no último, antes das filmagens; e, ainda, em outras ocasiões, depois das filmagens como um retrato fiel do filme. Em sua grande maioria, foram publicados os roteiros que foram levados para o set de filmagens, sem as modificações efetuadas durante e após as filmagens. Nessas versões, faz-se interessante ao leitor ler a produção escrita e comparar com o filme. Em um número menor, há roteiros editorados em seu primeiro tratamento, bem como o próprio roteiro do filme.

Diante das datas encontradas, a valorização do roteiro em forma de publicação é algo bem recente. Podemos observar esse gesto editorial a partir da data de publicação dos roteiros, apesar de terem sido criados em anos anteriores. Essa valorização efetiva do roteirista e de sua criação ocorreu apenas após a chamada “retomada”. *Aleluia, Gretchen* teve a publicação do roteiro somente dois anos após a exibição fílmica e consta em nossa pesquisa como a mais antiga. Até 1990, que coincide com a total extinção da Embrafilme, foram publicados apenas cinco roteiros cinematográficos. De 1990 até o ano 2000, foram sete publicações de roteiros brasileiros de longa duração. A partir do ano 2000 até o final de 2001, em apenas dois anos, com a retomada das produções, as publicações alcançaram um novo patamar. Foram nove roteiros publicados. Por fim, na pós-retomada é que podemos atestar a grande importância conferida à criação escrita do roteiro. De 2002 a 2009, foram publicados 65 roteiros. De 2010 até os dias atuais, o restante.





Dos 115 roteiros publicados que constam em nossas pesquisas, 40 não foram filmados, conservam-se inéditos. Esse montante, como já mencionado, é muito maior. Isso ocorre porque qualquer pessoa pode escrever um roteiro e, a partir de seu registro na Biblioteca Nacional ou não, publicá-lo. Diante desses dados e dos roteiros que obtivemos, vamos “ouvir” os roteiristas e as pessoas envolvidas com a sétima arte sobre criação, trabalho e poesia na escritura do roteiro de cinema.

Ao assumirmos esse propósito, procuramos ler todas as introduções das publicações visando obter uma ideia do trabalho efetuado em cada roteiro. Além disso, pesquisamos os textos e as críticas da época de alguns filmes, bem como assistimos a alguns que, como se esperava, após a leitura do roteiro, fomos acometidos pela curiosidade de “ver” a leitura feita pelo diretor e toda sua equipe de apoio, afinal, o filme é apenas uma das leituras possíveis do roteiro, um olhar sobre a obra escrita. *Encontro com Giullia*, por exemplo, é publicado em seu primeiro tratamento. No prefácio, José Roberto Sadek aponta a necessidade de ser lido o primeiro tratamento, já que se trata da versão inicial, fresca, espontânea, quase uma escrita automática que avulta, com clareza, as características mais importantes do estilo de contar histórias do roteirista. Sadek enfatiza que os tratamentos iniciais de um roteiro são como pedras brutas a serem lapidadas. Em um roteiro isso significa aprimorar os diálogos, sintetizar cenas, cortar outras, eliminar exageros, coordenar as tramas, aprofundar personagens, dar coerência a detalhes. Tudo feito no momento adequado. O primeiro tratamento é a versão espontânea que apresenta, de modo direto, imediato, as características mais significativas do estilo de contar história de cada roteirista/autor.





E essa forma de contar histórias não pode transcorrer de forma aleatória. Essa escrita torna-se é a transfiguração do real – nela estão retratados os apelos humanos e as diversas formas de relação do homem com aquilo que sente. Na sequência de ações e diálogos, flagramos as verdades da condição humana, o que possibilita ao leitor, ao ver seus costumes retratados, uma reavaliação da postura que assume. Ler um roteiro que trace o nosso cotidiano é criar consciência do que somos, é examinar o ser humano que somos em relação a nós mesmos e ao outro.

## 2. OS ROTEIROS DO COTIDIANO BRASILEIRO

Como citamos, *O caçador de diamantes* foi o primeiro roteiro editado em livro na Coleção da Imprensa Oficial do Estado. Escrito pelo italiano VittórioCapellaro, o roteiro, que se tornou filme, datado de 1933, foi publicado em 2004.

Todas as informações e biografia publicadas juntamente com o roteiro foram extraídas do livro *VittórioCapellaro, italiano pioneiro do Cinema brasileiro*, de autoria dos seus filhos, Jorge e VittórioCapellaro. Segundo os filhos, o roteiro é anterior às filmagens, construído para orientar a produção. O roteiro apresenta vinte por cento de tomadas que não constam no filme e, por vezes, há inversão na ordem das tomadas montadas, em relação ao roteiro (BARRO, 2004, p. 26).

Ao passarmos de 1933 aos dias atuais, cabe citar Carlos Alberto Riccelli ao apresentar o roteiro de *O Signo da Cidade* (2008), quando afirma que sempre gostou de observar pessoas nas ruas, ver seus dramas, seus sonhos, suas relações. Na função de roteirista, contou com a parceria de Bruna Lombardi. A respeito dessa parceria, ele elogiou a visão múltipla da



roteirista e a interação de ambos quanto às ideias. Ela, por sua vez, salienta que a criação do roteiro de *O Signo da Cidade* foi bastante trabalhoso. Criar vidas cruzadas, caracterizar a conexão entre os personagens só foi possível porque eles a guiaram por meio de seus vínculos afetivos e ela precisou se esforçar para segui-los.

Já o roteiro publicado de *Durval Discos*, para ilustrar o quão complexo é elaborar uma peça que resulta premiada, é a vigésima versão de um trabalho iniciado em 1996 e terminado em maio de 2001, com o fim das filmagens. São muitos os motivos que operam as mudanças nos roteiros até a sua filmagem final, inúmeros os olhares e os fatores que contribuem para o resultado último da obra cinematográfica.

Anna Muylaert, roteirista e diretora, explica que foram muitos os artifícios usados para procurar a evolução, a intimidade, a consciência do roteiro. Entre eles, leituras em voz alta com os atores em busca da dicção mais natural possível; a participação no laboratório de roteiros Sundance/Riofilme em 1998; a ajuda de um grupo de ex-alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP que desenvolveu gráficos de tensão dramática na busca de um domínio, de uma consciência das diversas emoções da narrativa em suas diversas etapas. Por fim, a lapidação da montagem que ordenou e enxugou o filme. Porém, a publicação do roteiro foi feita antes dessa arrumação e corte final. Houve também a questão de direitos autorais das músicas e a seleção de algumas menos onerosas para a produção final. Para nós, como analistas, torna-se impossível abordar essa obra sem reproduzir suas capa e contracapa:[...] Esse é o lado A do disco, que ainda tem lugar para um velho LP de Jessé. E onde entra também Carmita, mãe de Durval, com seu cotidiano sem emoções ou horizontes (...)





No lado B do disco, a música é bem diferente. É um mundo obscuro, que, de repente, revela-se assustador e cruel. Nele, delírio e realidade se misturam como se tudo fosse possível (...). O mundo de vinil da Durval Discos nunca mais foi o mesmo depois que se ouviu aquela ‘música’ do lado B.” (MUYLAERT, 2003, contracapa).

Com essa citação, a autora pede licença poética ao leitor ao empreender uma analogia da vida cotidiana com o disco de vinil na contracapa do livro *Tudo na vida tem um lado A e um lado B* (MUYLAERT, 2003). Essa licença, explicitada apenas na publicação do roteiro, permite tanto a leitura poética da obra com o cotidiano dos personagens quanto o lado obscuro no qual imagens utópicas se conjugam à realidade. Esses dois lados se tornam universais quando a autora impele o leitor a refletir sobre ambos em sua própria trajetória e na vida de todos.

Como já demarcamos, geralmente é o diretor ou diretora e o/a roteirista que compõem a introdução ou o prefácio da obra publicada. Porém, nem sempre isso ocorre. Na publicação do roteiro de *Amores Possíveis* (2001), de Sandra Verneck e Paulo Halm, não há introdução nem apresentação. No final, o livro acaba por ceder espaço à diretora/produtora, ao roteirista, à argumentista e aos atores que protagonizaram o filme. A ideia de contar em um filme sobre três possibilidades na vida de uma pessoa depois de 15 anos, entre encontros e desencontros, partiu da própria Sandra Verneck. Sua filha, Maia Verneck, fez o argumento, transformado em roteiro por Paulo Halm. Foi o primeiro argumento de Maia que virou filme.

O papel principal foi assumido pela atriz Carolina Ferraz. Em sua fala, há um elemento que chama muito a atenção: a pesquisa. Segundo ela, os atores estão sempre buscando referências: seja em um livro, em um filme,





na rua. Por natureza, os atores são observadores. Mas, nesses papéis, não chegou a fazer pesquisa, encantou-se com as personagens. Nesse ponto, percebemos o quanto todos os envolvidos em um filme interferem em sua criação. O roteirista e o diretor realizam a pesquisa e a produção, e os atores, para comporem suas personagens, também pesquisam. São muitos olhares e ações que determinam a arte final que vai às telas. Enfim, no roteiro já é possível perceber que é uma narrativa da realidade com todas as possibilidades que ela suscita. Além disso, há um envolvimento total de toda a instância narrativa. Porém, muitas vezes, o roteiro está tão bem construído que, como Carolina Ferraz afirma, não há necessidade de tanta procura, pois tudo está no texto. Em *Central do Brasil* (1998) também ocorreu a mesma completude de acordo com o olhar da protagonista, Fernanda Montenegro:

Estas notas não são de quem “viu” o filme *Central do Brasil*. São notas de quem “fez” o filme. Visão de dentro. Integrada, cúmplice. E vigorosamente em paz com a vida pela chance de ter participado de uma produção artisticamente tão inspirada, arrebatadora, honesta e incorporada ao que de melhor o cinema brasileiro pode oferecer à cinematografia contemporânea... Às favas a modéstia! **O que se vê na tela é o tocante resultado deste excelente roteiro aqui publicado.** Filmar esta bela história foi um ato gozoso e doloroso, obstinado, orgânico e absolutamente surpreendente na sua coragem e despudor de falar ao coração e só ao coração. Longa, vitoriosa vida a esta CENTRAL, que é este renascer conjunto do cinema no Brasil. (SALLES, 1998, grifo nosso).

Essas notas estão tanto no roteiro publicado pela editora Objetiva quanto na capa da publicação. Percebemos nas palavras de Fernanda Montenegro que o prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra, ela, como leitora do roteiro e protagonista do filme, percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia, pois





ali, é a personagem, embora exerça, ao mesmo tempo, o papel de crítica ao reconhecer a excelência da produção.

A experiência estética consistiu no processo de a atriz sentir e confirmar que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio”. (AGUIAR, 1996, p. 29) Essa experiência, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre o roteiro e a atriz, a criação fílmica atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, fazendo-o conhecer a si próprio e ao outro.

Walter Salles afirma que já compôs o roteiro de *Central do Brasil* (1998) pensando em Fernanda Montenegro para o papel principal. Trata-se de uma peculiaridade específica de um texto-crisálida<sup>3</sup>, isto é, cujo fim é a tela e precisa ter um rosto, uma atuação artística. Em entrevista ao *Canal Brasil*, Walter Salles afirma que o filme *Central do Brasil* (1998) havia sido feito e pensado para a renomada atriz. Ao elaborar o argumento de *Bens confiscados* (2005), Carlos Reichenbach também já tinha em mente Betty Faria no papel de Serena, enfermeira carioca do Hospital Miguel Couto. “Sempre tentávamos enxergar e ouvir Betty enquanto escrevíamos, e isso com certeza influenciou positivamente o resultado, pois trouxe uma vitalidade que facilitou o trabalho de construção da personagem”, afirma Daniel Chaia, corroteirista do filme.

---

<sup>3</sup> Doc Comparato (2009, p. 29), cita Suso d’Amico, grande roteirista italiana que propôs essa imagem do roteiro cinematográfico: o roteiro propriamente dito é como se fosse “uma crisálida que se converte numa borboleta”.





A publicação de *Bens Confiscados* contém três partes. Na primeira parte, o argumento cinematográfico bem detalhado, por Carlos Reichenbach, com 69 páginas. Em seguida, o pré-roteiro cinematográfico feito por Daniel Chaia e Reichenbach e, por fim, o roteiro bem detalhado realizado por ambos – publicado em seu terceiro tratamento, datado de 26 de março de 2003. “Ver o filme com o roteiro ao lado pode ser um exercício bastante interessante para perceber o quanto *Bens Confiscados* se transformou do roteiro inicial até o filme finalizado.” Daniel Chaia (p.372).

Na maior parte de seus filmes, Carlos Reichenbach trabalha primeiro o argumento e, em seguida, o roteiro. Isso ocorreu com o texto de *Dois Córregos* (2004) também, como explicita na introdução: primeiramente, na forma de argumento. Uma descrição detalhada da ação de tratamento literário, na qual as situações dramáticas aparecem já explicitadas, mas ainda não inteiramente resolvidas. Já os diálogos devem ser apenas esboçados, pois se sabe que eles exigem um empenho e uma disponibilidade de tempo que, às vezes, podem, inclusive, inibir a desenvoltura da trama.

O roteiro de *Bens confiscados* resulta diferenciado, já que é o próprio Carlos Reichenbach a elaborá-lo e dirigir o filme. No roteiro, são diversas as indicações técnicas. Além disso, como o próprio Daniel Chaia afirma, houve muitas modificações no próprio roteiro que foi publicado, inclusive por parte dos próprios atores.

As leituras de mesa com o elenco foram feitas utilizando o terceiro tratamento. A influência dos atores no roteiro é bastante grande. Por vezes, um texto que no papel parecia ótimo não fica tão bom quando dito. Várias sugestões e criações do elenco foram incorporadas ao filme, tanto na leitura de mesa como na filmagem. (REICHENBACH, 2005, p. 366).





Além dessas contribuições, Chaia se impressionou com as transformações efetuadas na montagem fílmica. Com todas as sequências filmadas, *Bens Confiscados* estava com duas horas e meia de duração, aproximadamente. Na montagem, o roteiro sofreu uma nova transformação. No final, foram quarenta minutos cortados que só contribuíram para o resultado final da arte fílmica, segundo o próprio roteirista. Sendo assim, como qualquer trabalho, existe a necessidade de ajustes e cortes, não dirimindo, de forma alguma, a importância de um roteiro bem escrito.

Tamanha a necessidade desse roteiro bem escrito que vai para o set, mesmo sofrendo alterações durante a filmagem, que, no lançamento de *O Palhaço*, roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto, os editores ressaltam que essa publicação respondeu ao interesse crescente do mercado editorial brasileiro por textos desse gênero. Pois a publicação do que é tido como efêmero torna-o permanente e auxilia o leitor a compreender melhor o processo de trabalho em cinema.

Para os editores, a função principal do roteiro é contar uma história. “Ele não é escrito, no entanto, da mesma maneira que um romance, embora não deixe de ter ‘forma’ literária. No roteiro a história é contada por meio de imagens, diálogos e descrições minuciosas das cenas.” (2012, p.04).

Ler o roteiro e assistir ao filme permite acompanhar a passagem de uma linguagem a outra: “Fizemos questão de eternizar o roteiro como ele é, sem as alterações que aconteceram nos ensaios ou na montagem. Assim, o leitor mais atento vai perceber o que foi cortado, o que foi mudado de lugar na hora da finalização”, como apontou o próprio Selton Mello.

Finalizando, eu diria que escrever um roteiro de cinema é um exercício solitário de seu talento. Mas trabalhar em um roteiro que será,





de verdade, transformado em filme, é um exercício de humildade, de desapego e, fundamentalmente, um trabalho de equipe. (ALEMÃO *apud* MORELLI, 2005, p. 15).

### 3. OS ROTEIROS DA HISTÓRIA BRASILEIRA

O roteiro *Tiradentes* (1999) é totalmente criado a partir de pesquisas. Na introdução, Oswaldo Caldeira justifica o seu interesse e as suas pesquisas até chegar ao roteiro do filme, o qual recebeu o prêmio de resgate do Cinema brasileiro, promovido pelo Ministério da Cultura. O cineasta e pesquisador relata que principiou os seus estudos a partir dos dez volumes dos *Autos de devassa da Inconfidência Mineira* – depoimentos e outros documentos colhidos daquela conjuração. Caldeira enfatiza: “Fui seduzido de tal forma, que encontrei ali não só o formato para o encaminhamento da minha tese de doutorado como também de um roteiro para um filme de longa-metragem” (CALDEIRA, 1999, p. 23).

Para Caldeira, se o produtor dispõe do filme já pronto, ele não vai perder a oportunidade de publicar um roteiro que corresponda a uma transcrição fiel, em palavras, do filme apresentado na tela. É uma forma do espectador-consumidor, depois de se retirar do cinema, manter ao alcance das mãos o “próprio filme”, revivendo as emoções que a obra lhe proporcionou.

Porém, na publicação, Caldeira optou por apresentar ao leitor, em suas próprias palavras, “aquela peça literária apresentada antes da filmagem pelo roteirista” ao diretor ou produtor do filme. Salienta ainda que, entre o extremo de o roteiro ser entregue pelo roteirista até o roteiro transposto para as telas, diversas peças são elaboradas, com modificações introduzidas não só antes da filmagem, mas também durante o processo, e até mesmo depois, como as inserções por parte do montador durante a montagem,





edição e mixagem do filme. Ele publicou, então, o “roteiro do roteirista”. Um outro aspecto dessa opção foi a valorização e o respeito ao trabalho de roteirização, o qual o autor considera um valor de criação, cultural, artístico em si mesmo, independentemente de o filme ser realizado ou não.

Essa valorização se mostra pertinente, dada a gama de estudos e pesquisas efetuados pelo roteirista até o produto final. O trabalho e a elaboração do roteiro acontecem de modo complexo, assim como o teórico e o ficcional quase sempre ocorrem de forma concomitante. São ideias, pesquisas, textos e tecidos que vão e vêm até construírem o todo que conforma a obra. Esse trabalho todo é destacado na capa de verso da publicação: “Além do evidente interesse para estudiosos da História, esta publicação abre um leque mais amplo refletindo sobre questões nitidamente interdisciplinares, passando pela literatura, a psicanálise, a comunicação, a linguística e, sobretudo, o cinema.” (CALDEIRA, 1999, CONTRACAPA).

Há um grande espaço entre o roteiro e o filme, como bem aponta Inácio Araújo, escritor e crítico de cinema, em sua *chamada à discussão* do roteiro *Aleluia, Gretchen*. Nos diálogos de um roteiro, faltam as entonações, a pausa, o silêncio ou a música. Faltam o clima de iluminação, o impulso do corte, a presença dos gestos, enfim, a realidade fílmica. Nesse sentido, ele arremata afirmando que resta ao roteiro o destino de uma anacrônica *peça literária*, superada menos pela existência do filme do que pela função a ele atribuída no processo de produção cinematográfica. O campo de significação do roteiro é, de certo modo, o seu papel de ligar um “eu” a um “tu”:

*Aleluia, Gretchen*, o terceiro longa-metragem de Sylvio Back, obteve a coprodução da extinta Embrafilme. O crítico aborda a releitura de um roteiro após o filme pronto: o que era pleno de sentido, soa agora como literário ou





inverossímil. Araújo considera “ideológica” a opção de publicar o roteiro em sua forma original, afinal exclui o leitor do prazer de “rever” mentalmente cenas e episódios do filme. “Em vez do roteiro-substância, peça literária que caberia ao filme ilustrar, o texto se torna aberto a múltiplas leituras, das quais o filme propriamente dito é apenas uma delas”. Para o crítico, o roteiro não é uma obra, qualquer coisa dirigida à leitura de um “ele”.

Seu campo de significação é de certo modo o seu campo de trabalho e seu papel é de ligar um “eu” a um “tu”. O “eu” roteirista e o “tu” diretor; o “eu” diretor e o “tu” ator; o “eu” fotógrafo e o “tu” maquinista; o “eu” cenógrafo e o “tu” produtor. Todo o tempo, ele orienta as imagens, todo o tempo se refere a elas. Em certos momentos, a precisão e a minúcia dedicadas a descrever um cenário, um quadro e um movimento de câmera concomitantes a um diálogo e a uma entrada de música, ao invés de “mostrarem” a cena, parecem destinadas quase exclusivamente a obscurece-las. Porque é impossível aprender ao longo de palavras escritas linearmente aquilo que no filme é imediato e simultâneo. (ARAÚJO in BACK, 1978, p. 13)

Em *Aleluia, Gretchen!*, pode-se observar o quão exaustivamente o roteirista se esmera na descrição, tipologia que predomina em todo roteiro. Para Araújo, essa forma de descrever as cenas é um modo que o escritor encontra de tentar anular a distância existente entre a máquina de escrever e o computador do campo da filmagem.

Back salienta que a publicação de roteiros é usual nos Estados Unidos e na Europa, mas não no Brasil. E, naqueles lugares, há uma preocupação de deixar a publicação dos roteiros muito próxima ao filme, fato que não ocorre, por exemplo, em *A guerra dos pelados* na qual se flagra um descompasso latente entre ambos. E ainda completa:





No meu caso, fico sempre com a primeira hipótese, a do texto virgem, o da concepção literária feita com o objetivo único de ganhar visibilidade através dos seus diálogos, cenários, figurinos, músicas, ruídos e silêncios. Eis o espírito que rege esta configuração livresca do roteiro de *A Guerra dos Pelados* que está chegando à fruição do leitor/espectador. Exatamente para que ele possa rastrear a senda das inevitáveis mutações (para o bem e para o mal) que ocorrem com o imaginário textual ao ser transportado para a linguagem cinematográfica. E até vice-versa, se assim o preferir. (BACK, 2008, p. 17).

Back enfatiza ainda que é o leitor quem mais ganha com a publicação do roteiro, afinal terá acesso privilegiado a duas obras independentes: a escrita – uma espécie de “filme para ser lido”, e a outra, cinematográfica – o destino final e fatal do que antes era provisório e apenas virtualidade. E retoma o conceito do roteiro como uma “crisálida”, analogia já utilizada nesta pesquisa: “Seria como poder assistir ao processo de gestação e nascimento de uma borboleta dentro da lagarta, testemunhando a sua passagem do estágio de crisálida até ‘brotar’ o milagre da vida.” (BACK, 2008, p. 18).

Cecilia Almeida Salles, na apresentação de *A guerra dos pelados* (Back, 2008, p. 9), destaca que, ao inserir o roteiro no processo de criação cinematográfica, nos afastamos, primeiramente, dos embates diante dos limites da palavra em relação à imagem. A professora elenca as diversas funções e características do roteiro. Ao tirar os roteiros de uma abordagem que os isola de seu contexto cinematográfico, desenredamo-nos, também, do debate sobre a natureza literária (ou não) destes. Além disso, ou ainda em complemento a isso, os roteiros são textos que seguem determinado padrão de apresentação, carregando consigo marcas inevitáveis do estilo de cada roteirista, assim como o romance literário o faz.





Back fala sobre “formulação” literária e confessa “pretensões estilísticas”: a utilização constante de diálogos e descrições em que a presença de figuras de linguagem é constante, dando um toque imagético e poético à escrita. Porém, como o roteiro publicado de *A guerra dos pelados* foi o entregue antes das filmagens, o próprio Back ressalta que há um descompasso entre o que se materializou na tela e o que se lê no roteiro. É a questão da leitura que cada um faz dos textos. O desenho verbal e imagético produzido na publicação do roteiro parece que não condiz com os fotogramas do filme.

Alain Fresnot, ao ler o romance de Ana Miranda, *Desmundo*(1996), ficou impressionado com a quantidade de imagens constantes na narrativa, transformando-o, com o apoio de Sabina Anzuategui, em roteiro e, posteriormente, em filme. Sua releitura do romance provavelmente é diversa de outros leitores, ou até da própria autora. Além disso, há uma equipe ampla com responsabilidades no produto final de um filme. Alain Fresnot aborda as imagens que surgiram em sua mente na leitura de *Desmundo*(1996)de Ana Miranda e o produto final das telas:

Sempre me intrigou a transformação da imagem mental em imagem real, como a imagem filmada vai se sobrepondo àquela imaginada. Esta vai se esmaecendo ao longo do trabalho, desde a ideia do roteiro, passando por todas as opções dos elementos que constituem o que está frente à câmera, inclusive os atores, e finalmente é substituída por aquela imagem fruto do trabalho do fotógrafo e de sua luz. Intuitivamente, penso que se fosse possível, com rigor, retrazar este percurso, suas perdas e eventuais acréscimos, talvez se compreendesse melhor a criação cinematográfica. A dificuldade é que a criação efetiva da imagem, a realidade, vai de tal maneira se impondo, que, ao término do trabalho, o inicialmente pensado está tão distante que tenho dificuldade de recuperar um fragmento que seja do imaginado e compará-lo ao realizado. Não sei se esta inquietação é só minha ou é compartilhada por meus colegas, mas para mim assume tal





importância que é como se fosse a pista para a realização do próximo filme. (FRESNOT, 2005, p. 11)

A partir dessas primeiras palavras de Alain Fresnot sobre a adaptação fílmica, ressaltamos: todo filme é uma releitura, porém, não uma releitura simplificada, pois são vários os agentes a contribuir para a sua realização. É a “instância narrativa” que começa a transformação das imagens primordiais do romance em sua primeira leitura. São diversos atores, diretores, câmera e montagem. Nessa perspectiva, inclusive Fresnot acaba entrando no processo criativo e modificando a própria ideia inicial. Pela separação temática percorrida neste capítulo, percebemos que *Desmundo*(2006) pertence a dois tópicos: tanto à história brasileira quanto à adaptação fílmica, ambos imbricados na publicação. Afinal, como observa o diretor e roteirista sobre as motivações de adaptação e o produto final:

Minha primeira motivação em adaptar *Desmundo* para o cinema foi a grande qualidade do livro. Quando, em 1996, comprei os direitos do romance, sabia que tinha nas mãos uma grande história. Uma história rica em personagens e peripécias. Tinha nas mãos uma narrativa de dimensão épica e dramaturgia elaborada. A riqueza de colorido e informação contida no livro de Ana Miranda me motivaram muito. Me entusiasmei tanto com a trama e personagens, quanto com o pano de fundo histórico. Para mim estes dois planos estão de tal forma imbricados, que formam um todo. Creio que o público, ao ver o filme, fica diante de uma história realista e tem ideia do que foram os primeiros anos do Brasil colonial. Há riqueza nas personagens e no pano de fundo. Não há como desfazer este novelo, este amálgama, entre a trajetória dos personagens e o contexto histórico. (FRESNOT, 2006. p. 14)

Ainda quanto à adaptação do romance de Ana Miranda para o filme, Sabina Anzuategui se vale de uma interessante analogia com a costura, após





um ano e meio de escritas e reescritas, leituras e pesquisas: “escrever um roteiro a partir de um romance é como costurar um bustiê com o tecido de uma saia. Você tem material à vontade, e o tecido pode ser lindíssimo: mas você precisa criar a nova forma. Depois de cortar, pregar e remendar, você precisa construir algo novo.” Ela finaliza seus comentários com a seguinte declaração:

Por fim, gostaria de dizer que tenho orgulho de ter concluído este trabalho resolvendo uma equação que me parecia quase impossível no início: mantendo o lirismo e a sabedoria do livro de Ana Miranda, construindo um relato visual quase documental sobre o início da colonização brasileira, como queria o Alain, e estabelecendo entre os personagens uma tensão silenciosa que se revela em pequenos gestos, que é o meu próprio modo de escrever, o tipo de cena que mais gosto de fazer. (FRESNOT; ANZUATEGUI, 2006, p. 22)

Ao retomarmos a obra *A guerra dos pelados*, Sylvio Back (2008, p. 108) esclarece que a obra é uma livre adaptação cinematográfica, feita em parceria com o jornalista Oscar Milton Volpini a partir do romance *Geração do Deserto* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964), de Guido WilmarSassi. Catarinense e com alma de cinéfilo, conforme analisa Back, Sassi arma uma estrutura quase hollywoodiana para a sua trama. O roteirista chama essa trama de “organização cinematográfica” por trás das cenas e dos personagens, no tratamento e no encadeamento de situações dramáticas e históricas. Essa maneira de escrever através de imagens e fotogramas constitui uma peculiaridade de muitos escritores na atualidade. Aliás, Claudio Cledson Novaes, Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA – USP, em artigo publicado em dezembro de 2015 pela Revista FronteiraZ, disserta sobre a presença da linguagem cinematográfica em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que possibilitou uma arte além da





adaptação no filme *Lição de amor*. Aliás, no artigo, aproveita para citar, inclusive a adaptação de *Macunaíma*:

Na adaptação de suas obras pelos cinemanovistas, esses ensinamentos são perceptíveis, tanto em *Macunaíma*, filme de 1969, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; como em *Lição de Amor*. Em ambos exteriorizam-se, nas imagens visuais, os personagens-tipo e regionalistas, mas também se configuram sentidos não visíveis de uma sensibilidade social produzida pelo “agenciamento de cores, linhas, volumes, o qual irá provocar na gente um estado-de-sensibilidade plástica também”, porque, segundo ele, “as artes são todas intraduzíveis umas pelas outras e todas são igualmente elevadas ou... profundas.” (ANDRADE *apud* NOVAES, 2015, p. 65)<sup>4</sup>

Os acontecimentos históricos também são atravessados por uma carga emocional muito profunda, registro transposto para roteiros totalmente diferenciados desde a sua idealização. O roteiro do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* é um destes. Escrito a oito mãos, contou com a ideia inicial e a direção de Cao Hamburger, o qual convidou, pelas afinidades e gostos aproximados, Cláudio Galperin. Ambos realizaram até o terceiro tratamento. Convidaram, então, Braulio Mantovani, profissional que se mostrou imprescindível para os ajustes necessários ao roteiro. Por fim, contaram com a colaboração de Ana Muylaert.

A trama, que contou com vários elementos, compreende o ano de 1970, retratado em 2006, quando o filme estreou. Apenas essa retrospectiva temporal já se mostra como uma grande dificuldade, afinal tudo se modernizou no decorrer das décadas. Porém, tanto o roteiro quanto o

---

<sup>4</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Fontes; Brasília, INL, 1974.





filme conseguiram fazer com que a história fosse verossímil. Além disso, os elementos característicos da época: copa de 70, ditadura militar e direcionados metaforicamente ao olhar infantil de Mauro, personagem principal, foram arquitetados com maestria na trama.

O roteiro, como arte literária, consegue assujeitar o leitor a se colocar no lugar do outro. Da mesma forma, essa noção de “colocar-se” no lugar do outro está disposta em outras obras, ilustrando um pouco da vida do homem em nosso cotidiano. Como exemplo, um filme premiado em Moscou no ano de 1981 que retrata a migração nordestina nos séculos de 1970 e 80 é *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade. Na publicação pela Imprensa Oficial, o leitor pode conhecer o processo de criação do filme. “*O Homem Que Virou Suco* é um pouco ficção e um pouco documentário, com um ‘quê’ de autobiografia.” (ANDRADE, 2005, p. 16).

O livro oferece ao leitor várias abordagens distintas: o argumento, o folheto de cordel da história, o roteiro completo do filme, as letras das músicas no filme, entrevistas sobre o processo de criação, depoimentos sobre a distribuição e o impacto do filme no público, além de uma seleção de críticas de autores como José Carlos Avellar, Heitor Capuzzo e Jean-Claude Bernardet, entre outros.

*O homem que virou suco* encampa o massacre da identidade do migrante ao chegar a um grande centro. Percebe-se a mistura de realidade e ficção. O roteiro e o ator José Dumont foram premiados no Festival de Gramado. O filme foi selecionado para participar do Festival de Moscou, contra a vontade da Embrafilme, que julgava que o mesmo não tinha qualidade para competir internacionalmente. Ganhou ouro entre noventa países concorrentes.





Além disso, o público se identificou com o personagem. Como salienta Felipe Macedo<sup>5</sup>, em entrevista anexa ao roteiro, afirma o seguinte a respeito do filme:

O Batista veio com um nordestino atrapalhado que “vira suco” nas engrenagens do mundo do trabalho. Uma nova forma de realismo. No primeiro exemplo, o público de periferia raramente se entusiasmava, se identificava com uma descrição meio acadêmica, “exterior”, da sua vivência. Com o Zé Dumont havia o reconhecimento de uma experiência muito real, compartilhada, e o pessoal se envolvia, se emocionava, se divertia. (ANDRADE, 2005, p. 190).

#### 4. AS CRÔNICAS DOS FILMES E AS ADAPTAÇÕES

Há dois livros nos quais não apenas o roteiro foi publicado, mas também composto um diário do processo de filmagem das obras. Em *Abril despedaçado* (2002), o roteiro é assinado por Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, inspirado no livro homônimo de Ismail Kadaré. Houve um grande investimento no encarte do livro. O roteiro é publicado apenas a partir da página 192. Até a página 69 são expostas apenas fotogramas do filme. Às vezes uma ou duas fotos por página, ou ainda uma ilustração para duas páginas. A partir da página 74, começa o diário escrito por Pedro Butcher e Anna Luiza Müller, intitulado *História de um filme*. Nele, os autores expõem o processo de criação, bem como as dificuldades, expectativas, reuniões,

---

<sup>5</sup> Felipe Macedo é um dos fundadores do Conselho Nacional de Cineclubes (1974) e da Federação Paulista de Cineclubes (1975), entidades das quais foi também diretor. Em 1976 organizou e dirigiu a Dinafilme (distribuidora de filmes para cineclubes). Em 1978, foi eleito para compor o Comitê Executivo da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), da qual foi também secretário latinoamericano de 1980 a 84. Fundou vários cineclubes, como Oscarito (1985) e Elétrico (1990). Foi programador de centros culturais, como SESC e Aliança Francesa, e organizou ciclos de filmes em bibliotecas municipais.





tomadas de decisões, escolhas de ambiente, enfim, tudo que possibilitou a criação fílmica, intercalado com alguns fotogramas. O roteiro inicia na página 192 e segue até a 228.

O outro, com um encarte mais modesto que o primeiro, foi *Quilombo*, roteiro de Carlos Diegues e adaptação de Nelson Nadotti, que contou com o apoio da Embrafilme na edição do livro. Na página inicial do roteiro, há uma nota de Nadotti informando que o roteiro contém cenas que não constam na versão final do filme. O roteiro começa na página 81 do livro. Até a página 80, há a *Crônica das filmagens*, escrita por Nelson Nadotti em que ele aborda sobre o processo criativo em *Quilombo*. Essa crônica foi dividida em três partes: 1. *As ideias de Cacá*, em que são expostos o planejamento, organização e capacidade de Cacá Diegues administrar as filmagens e os recursos obtidos; 2. *Preparação: um superesforço de produção*, momento no qual o autor explica toda a preparação da equipe para as filmagens; 3. *Filmagens: raios e trovões*: filmagens e dificuldades propriamente ditas. No final do livro, há uma entrevista em que Nelson Nadotti questiona Cacá Diegues depois do filme, em 9 de fevereiro de 1984. Logo após, foram publicadas as “canções de *Quilombo*” – cinco canções de Gilberto Gil e Waly Salomão.

Já o roteiro de *Cidade de Deus* (2003) foi realizado a partir do romance homônimo de Paulo Lins. Atesta-se daí o grande trabalho da adaptação: transformar 600 páginas com 252 personagens em um filme de duas horas não configura tarefa nada fácil. Para Fernando Meirelles, diretor do filme, a princípio, a ideia lhe parecia uma loucura. Porém, como já exposto sobre o encantamento da leitura imagética de certos romances e dos bons roteiros, na página 300 do livro, Meirelles se mostrava encantado e já havia esboçado





parte do filme. Para isso, precisava de um bom roteirista, momento em que contratou Bráulio Mantovani.

A leitura do roteiro é intercalada com observações e comentários sobre o processo criativo do filme. Nessas leituras, percebemos o quanto a participação de várias pessoas contribuiu para o sucesso do produto final. Paulo Lins colaborou em cada parte do processo com comentários e complementações, afinal, o seu romance partiu de sua própria experiência de vida. Walter Salles e outros roteiristas, por meio de suas leituras críticas, puderam dar sua grande contribuição na elaboração do roteiro. Os próprios atores, conhecedores daquele ambiente retratado no filme, contribuíram com as falas e ações, imprimindo maior veracidade à trama e, como o próprio roteirista afirma na contracapa, “o roteiro de *Cidade de Deus* (2003) contou com a contribuição milionária das improvisações dos atores. Foram eles que ‘escreveram’ a versão final dos diálogos.” E, na sequência, quanto à importância do roteirista e de um roteiro bem escrito, Mantovani reconhece que o cinema é uma *arte do coletivo*. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. “Somos nós, escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica.” (MEIRELLES E MANTOVANI, 2003).

A maneira como cada roteirista se depara com a obra a ser adaptada é bastante diversa. Giba Assis Brasil tinha o hábito de ler com seus filhos na cama. Um dos livros que leu foi o *Antes que o Mundo Acabe*, de Marcelo Carneiro da Cunha. O roteirista relata que, enquanto lia o livro, seus filhos se interessaram tanto que concluiu que a história poderia render um filme infanto-juvenil interessante. O grande problema, elencado pelo próprio autor da novela e por Ana Luiza Azevedo, roteirista e diretora do filme, foi





como transformar um livro todo epistolar, afinal é construído por meio de cartas, em uma obra audiovisual.

Ao ser convidado para participar da adaptação da novela para o roteiro, Marcelo recusou o projeto por considerar uma tarefa um tanto árdua. O escritor relembra inclusive o quanto se discutiu no século XX a questão da adaptação do livro para as telas, afinal, desde que o cinema começou a narrar, a fonte da sua ficção foram os livros.

Eu nasci e cresci no século 20, lendo livros, indo ao cinema, me abastecendo de narrativa visual, e, como todos os escritores dessa era, vivo escutando que meus livros são filmes, construídos em cenas, visuais, mesmo que com letrinhas. Mas basta chegar perto do set de um filme para ver como esses dois mundos narrativos são diferentes, animais de espécies distintas, mesmo que compartilhando de 98% dos seus genes, algo como *Homo sapiens* e os dragões-de-comodo, mais ou menos. E, curiosamente, dos meus livros, seguramente, o menos fílmico é justamente *Antes que o Mundo Acabe*. Ele é construído com fotografias e cartas, em boa parte do tempo, para começar o problema. Ele é feito de diálogos entre pessoas que não se conhecem, em mundos distantes no tempo e no espaço. Ele foi criado por encomenda da minha editora, que queria um livro com fotos de culturas do mundo. Era para ser um álbum de fotos, acabou um romance recheado com uma estrutura narrativa com uma forte tensão emocional, para ligar pontos tão distintos e não conectáveis, a priori. Como filmar uma coisa dessas? Foi o que me perguntei, quando Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil me disseram que gostariam de fazer o filme.

(...)

Sinto admiração como ficcionista, pelos resultados encontrados; inveja, como autor, por algumas das soluções que eu jamais pensei em explorar; prazer, como espectador, pelo filme que somente tive a oportunidade de assistir porque eles o fizeram. (CUNHA *apud* AZEVEDO et al., 2010, p. 13-4).

O roteiro final foi escrito, portanto, por oito mãos. Apesar de adaptado de um livro, tornou-se outra arte escrita: justamente o roteiro, que se encontra





publicado, e uma terceira, ainda, que é a sétima arte, o cinema. Além disso, o roteiro contou com valiosas contribuições, como especifica a diretora e roteirista:

O filme participou, também, da oficina de roteiro do Sesc/2006, no Rio. Cada roteiro é analisado por vários consultores. É a chance de ter um olhar de pessoas especializadas, que não sabem nada do livro nem do roteiro. Antes que o Mundo Acabe teve a consultoria de Braulio Mantovani, Carolina Kotscho, Anne-Louise Trividic e Michel Fesller. (AZEVEDO *et al.*, 2010, p. 22).

Sobre a escrita imagética presente a partir do roteiro, Wagner Assis (2005, p. 26), na introdução da publicação de *A Cartomante*, afirma que possui apenas uma certeza: um roteiro é o filme, sim, visualizado por meio de um texto bem escrito, que possibilita ao leitor imaginar, sentir e viver perfeitamente o seu significado. Defende ainda ser um grande trabalho artístico, capaz de dizer verdades, mentiras, modificar a si mesmo de acordo com cada interpretação e ainda persuadir àquele que o absorve. Na sequência, o roteirista fala das dificuldades de escrever roteiros bons:

Difícil mesmo é escrever um roteiro bom. Contar uma história com todas as suas faces, verdades, sejam simples ou complexas. Difícil é montar a situação perfeita e desmontá-la trazendo o leitor junto, empolgado até o final. Construir crise, trabalhar clímax, ter conhecimentos de dramaturgia e literatura e aplicá-los. Difícil é fazer alguém rir ou chorar lendo um texto com detalhes técnicos, tais como interior, fusão e outros. Difícil é escrever uma história com cenas, diálogos, indicações e essa mesma história permanecer ao longo do processo produtivo do cinema, chegar nas telas e nos olhos do espectador. (ASSIS, 2005, p.29)

Nas palavras do roteirista de *A Cartomante*, retomamos a imagem criada pela grande roteirista italiana Suso d'Amico: o roteiro como uma “crisálida”. Na verdade, não se trata nem de uma retomada, na concepção





de Assis, mas de um momento da criação no qual a história e o roteirista se encontram protegidos em uma crisálida de luz até o instante em que precisa colocar em prática a lei do desapego de sua obra:

(...) estão ligados por todos os canais de energias e, juntos, a criação acontece de forma independente – suas mãos são como antenas que captam e traduzem o que está acontecendo numa outra dimensão. É mágico quando os personagens começam a ter vontades próprias; quando as cenas se apresentam sem que raciocínios pragmáticos as tenham criado; quando a angústia, a lágrima, as paixões presentes no texto extrapolam o meio e atingem o próprio criador; esse é o melhor momento de um roteirista – quando ele faz seu filme perfeito. Porque depois a crisálida desaparece, as folhas são impressas e copiadas para que outros usufruam, curtam ou cusпам em sua criação. Aí ela não mais faz parte daquele universo particular. Ganha o mundo, as críticas e os elogios, navega pelas mentes alheias e mostra seu potencial a cada reação, seja de prazer ou mesmo cara feia. Ela vive por si. E só nos cabe ter uma pontinha de ciúmes (!). (ASSIS, 2005, p. 38)

Em relação à traição ou não na adaptação, ao recriar *Dom Casmurro* romance para uma futura obra cinematográfica intitulada *Capitu*, Lygia Fagundes Telles questiona a respeito da liberdade nessa recriação sem trair o original, aproveitando para indagar: “É possível isso? A esperança da liberdade sem traição”. (1993, p. 5). A arte da escrita integra todo o livro. O roteiro, intitulado “Às vezes, novembro”, foi escrito por Lygia Fagundes Telles, e nele a escritora nos mostra o ambiente propício e acolhedor montado por ela e por Paulo Emilio Salles Gomes durante a o processo compositivo. É impossível não trair a obra original ao tentar adaptá-la, em resposta ao questionamento de Lygia Fagundes Telles.

A questão da autoria de um filme realmente é muito complexa. Há filmes em que o trabalho de construção, a ideia e a pesquisa dependem única





e exclusivamente do roteirista; já, em outros, do diretor e do roteirista; ou ainda se soma uma obra anterior adaptada. Em *Bicho de sete cabeças* (2002), por exemplo, Laís Bodanzky teve a ideia de fazer o filme a partir da leitura do livro *Canto dos malditos* de Austregésilo Carrano Bueno. Uma obra autobiográfica, em primeira pessoa, vertida em um roteiro ficcional em terceira pessoa. Para adaptar o roteiro, convidou Luiz Bolognesi. O trabalho foi feito em conjunto, pois como ela mesma afirma:

Tem diretor que gosta de receber um roteiro com proposta de movimentação de câmera e outros apêndices, eu não. Por isso pedi para o Luiz não citar detalhes sobre a linguagem a ser utilizada, esta foi uma pesquisa que fiz à parte e depois inseri no roteiro dele. (BOLOGNESI, 2002, p. 8)

Essa parceria acabou por merecer os prêmios de Melhor Roteiro no festival do Recife e APCA 2001. Para Bolognesi, foi um trabalho de reinvenção, afinal foi preciso mudar o foco narrativo de primeira pessoa, com voz em *off*, inclusive, para uma narrativa em terceira pessoa. Para isso, apelou para autores e memórias adquiridos ao longo de seus estudos. Entre eles, citados pelo próprio roteirista, ao ler o livro *Canto dos malditos* pela primeira vez, lembrou-se de Michel Foucault e sua obra *Vigiar e punir*. Para criar a história de amor (e ódio) entre pai e filho, inspirou-se em outra obra: *Carta ao pai*, de Franz Kafka.

Faz-se necessário destacar também as canções dispostas no filme. A diretora sugeriu ao roteirista que ouvisse as músicas de Arnaldo Antunes. Segundo ele, as canções passaram a ocupar função narrativa, buscando, assim, criar sequências e até personagens que permitissem ao espectador ouvir essas músicas, de modo natural, sem que tivesse de parar para isso.





As canções deveriam, então, levar a emoção à frente, ocupando, na estrutura do roteiro, o espaço de uma nova peripécia, restabelecendo a carga emotiva erradicada pela troca de foco narrativo.

A publicação desse roteiro se valeu da versão filmada, comportando diferenças com o que foi apresentado na tela. Como o próprio roteirista afirma, nota-se a interação entre o texto e a montagem com todas as nuances desse relacionamento. A montagem fora feita na Itália, e esse fato podou um pouco a carga emotiva de algumas sequências - fato esse superado quando procedidos inúmeros cortes e a narrativa sendo concentrada especialmente na história de Neto, com todas as emoções por ele sentidas.

Há muitos manuais que explicam, passo a passo, a metodologia de se fazer um roteiro. Há outros roteiristas, como Luiz Bolognesi, que dispõem de seus próprios métodos. Na publicação de *As melhores coisas do mundo*, livremente inspirada na série de livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto, o roteirista explica o seu método antropológico de fazer roteiros:

Vêm da antropologia minhas principais ferramentas de trabalho. A maior riqueza do método antropológico na construção de roteiros é que podemos chegar a personagens que não são meras projeções de nosso imaginário e valores pessoais, mas representações de mundo dotadas de alteridade. (BOLOGNESI, 2010, p. 15)

O método antropológico não difere muito do que já explicitamos neste trabalho. O roteirista vai a campo e efetua pesquisas concretas no ambiente e, principalmente, no campo dos personagens a serem criados. Conhecer o procedimento antropológico significa valorizar o estranhamento. O roteirista não imprime suas concepções e crenças no ato criativo, mas confere voz e vez ao sentir e ao pensar das pessoas que representam os personagens a serem





constituídos. Para isso, tanto a diretora quanto o roteirista procuraram ganhar a confiança dos grupos de adolescentes que entrevistavam, para poderem adentrar naquele mundo só deles.

É sempre neste território que o método antropológico opera. Naquilo que faz o outro diferente, no que ele tem de inconfessável, indizível ou não aceito pelo senso comum. Foi assim o trabalho de pesquisa com os idosos de *Chega de saudade*, com os kaiowá em *Terra vermelha* e com os adolescentes em *As melhores coisas do mundo*.

Evidente que o trabalho do roteiro não se encerra na pesquisa. Mas a pesquisa com método antropológico permite que a jornada de criação do roteirista se desloque de estradas convencionais para uma jornada em território novo e desconhecido, com paisagens deslumbrantes e, claro, perigosas. (BOLOGNESI, 2010, p. 17)

Roberto Gervitz, na apresentação da publicação do roteiro *Feliz Ano Velho: o filme*, afirma considerar o trabalho de roteirização uma etapa fundamental na realização de uma obra fílmica. Discorre ainda sobre a necessidade do planejamento antecipado do filme, já que, durante as gravações, há muita compartimentação e desordenação. O risco de se perder a sequência narrativa é muito grande, daí a imprescindibilidade de um roteiro bem desenvolvido com o maior número de informações, o que representa um grande passo para um bom filme. Para o roteirista e diretor, com um bom roteiro na mão é mais fácil distinguir aquilo que pode enriquecer e interessar à narrativa daquilo que vem a ser dispersivo e diluidor. Porém, como ele mesmo salienta, o cinema é um trabalho de equipe e, por mais bem escrito que o roteiro seja, o resultado final é sempre uma surpresa, afinal são várias as cabeças pensando e agindo sobre o roteiro.

Gervitz chama o seu roteiro publicado em seu terceiro tratamento de adaptação livre da obra de Marcelo Paiva. Livre, pois afirma que criou





inúmeras situações e personagens em função das emoções e das ideias que queria expressar, sendo este o único compromisso que possuía. Para isso, não havia como ser fiel à obra de Marcelo Paiva, apenas aos sentimentos que despertados no roteirista-leitor. Na capa do livro, Marcelo Paiva esclarece: “É um filme, diferente do livro. E como filme, foi além do previsível. Ousou, inventou outros personagens, criou novas cenas, novos símbolos. Optou por recontar a história e não simplesmente reproduzi-la. E isso é arte.”

Roberto Gervitz cita Robert Bresson, diretor de cinema francês, na introdução do roteiro *Jogo subterrâneo*: “um filme é realizado três vezes: ao ser escrito, ao ser rodado e ao ser montado – pura e fina verdade. Por mais que depuremos um roteiro, um filme é um processo dinâmico que só termina com a feitura da primeira cópia.” (DURAN E GERVITZ, 2010, p. 12).

Gervitz adaptou o conto *Manuscrito encontrado em um bolso*, de Julio Cortázar. Jorge Duran, que ajudou Gervitz na adaptação para o roteiro explica:

Durante a escritura do roteiro, o roteirista sabe mais do roteiro. Mas durante a realização do filme, o diretor sabe muito mais do filme do que o roteirista. Isso porque para aproximar-se do mundo das filmagens – que é real, tem seus próprios desejos – às vezes, é preciso se afastar um pouco do roteiro. Durante as filmagens, a maneira de falar o diálogo, a direção de arte, a música, tudo vai transformando o roteiro em algo que é um filme. Muitas vezes, a gente só descobre que a cena não está bem construída quando temos um ator encenando. Ou ainda pode perceber que para aquele ator, a cena não tem a forma adequada. Então, tem que fazer adaptações. No caso de Jogo Subterrâneo, eu diria que o filme é muito fiel ao roteiro. Só aconteceram mudanças necessárias. (DURAN; GERVITZ, 2010, pp. 40-41)

Nas palavras de Duran, podemos perceber a transformação da crisálida em borboleta, da arte da escrita para a arte da imagem. Na maioria dos roteiros aqui analisados houve essa transformação, a lapidação de uma arte





para outra. Eis aqui o desapego necessário do roteirista, pois a sua obra ficou pronta para a leitura, embora para as telas, muitos fatores entram em “cena”. Nessa publicação, o “make-off” entra como prefácio do roteiro. São diversas falas que explicam como ocorreu o processo de criação tanto do roteiro quanto do filme.

Na publicação de *Quanto vale ou é por quilo?*, descobrimos já na apresentação que o roteiro se inspira em mais de uma obra literária. Para melhor elucidar, os textos inspiradores do roteiro foram publicados em anexo a ele: o conto *Pai Contra Mãe*, de Machado de Assis, que serviu de inspiração para o início dos trabalhos, cuja história está no roteiro final do filme; as crônicas do pesquisador Nireu Cavalcanti, adaptadas para a linguagem audiovisual no filme; e uma pequena coletânea, com críticas de jornais e revistas, discutindo o filme. Com isso, os organizadores procuraram dar ao leitor uma visão panorâmica da criação e recepção do filme *Quanto Vale ou É por Quilo?*

Newton Cannito, um dos roteiristas de *Quanto Vale ou É por Quilo?*, professor, consultor e autor do *Manual de Roteiro* (2009), ao abordar a criação do filme explicita o quanto é complicado escrever um roteiro, aproveitando para ressaltar que este não deve estar preso a manuais nem tampouco ser livre, sem regras, caso contrário perde a linha dramática. Expõe, ainda, a importância do entrosamento entre o roteirista e o diretor no decorrer da escrita do roteiro e da presença da linguagem técnica cinematográfica.

Deve-se ter sempre em vista que o objetivo do roteiro é ser filmado. Um bom roteirista deve conhecer bem a linguagem cinematográfica, e pensar no que ele deve ou não antecipar para o filme. Muitos defendem que o roteirista não deve interferir na direção. Eu acho essa discussão simplesmente absurda. Há uma ligação óbvia e necessária entre as duas etapas. Eu poderia citar milhares de exemplos, mas vou citar o mais simples: se o roteirista não antecipar recursos visuais





de decupagem, ele terá que passar todas as informações do filme por meio do diálogo, imprimindo-lhe uma estética que ficará próxima à da telenovela, estilo que veio do rádio e prescinde da imagem. Mesmo se ele não quiser intervir, ele intervém, pois no estilo de escrita do roteiro está antecipado o estilo de direção do filme. Há, no entanto, limites para o roteirista decupar o seu roteiro. Ele não vem de regras claras, varia a cada caso. O jeito de escrever do roteirista e a decupagem que ele realiza literariamente devem estar em função do estilo do diretor para quem ele trabalha. (BIANCHI, 2008, p. 24)

Muitas vezes um roteiro é considerado ruim de se ler, mas é o que melhor ajudará o diretor e o restante da equipe a desenvolver o trabalho. Ao contrário, roteiros literários e baseados em diálogos podem ser bons de se ler, mas ruins para serem filmados. “Como roteiro serve para orientar a filmagem e não para ser publicado, a conclusão é óbvia: um roteiro ruim de se ler pode ser melhor para se filmar do que um roteiro bom.” (BIANCHI, 2008, p. 26). Tal parceria guiou Cannito para o universo de leituras e pesquisas de Sergio Bianchi, conforme explicita:

Além da análise de filme, achei importante entrar no universo intelectual do diretor. Compreender Machado de Assis era fundamental e para isso muito me ajudou a leitura de Roberto Schwarz. Também entender melhor a escravidão brasileira e a continuidade do apartheid no Brasil de hoje era fundamental. É esse o tema que unifica nosso filme: ver como a escravidão permanece até hoje e é imposta pela lógica da mercadoria e da reificação do homem. Para entender isso, a leitura de clássicos da historiografia brasileira e de toda a obra de Cristóvão Buarque foram fundamentais. Deram o debate conceitual necessário para a prática da escrita. (BIANCHI, 2008, p. 27)

Já *Dores & Amores* vai além de uma simples adaptação. Há, dentro do roteiro, transcrição e hipertextualidade conjugadas. Trata-se de uma obra que surgiu para comprovar que um roteiro absorve e se constitui de





várias outras obras e criações. Ricardo Pinto e Silva estava totalmente imerso no roteiro de *Dores & Amores* quando dirigiu a peça *Intervalo*, de DagomirMarquezi. Ricardo filmou trechos da peça e as colocou dentro da narrativa fílmica de *Dores & Amores*, valendo-se dos personagens da peça como contraponto aos personagens do filme.

Além disso, há o livro *Dores, Amores & Assemelhados* de Cláudia Tajés, o qual deu origem ao filme e que Marquezi, o roteirista da segunda metade do filme, tomou conhecimento apenas quando as filmagens finalizaram. A primeira parte foi escrita por Patrícia Müller e revisada por Ricardo Pinto e Silva, diretor. Quanto à adaptação de obras, o próprio diretor explica:

Sou um leitor compulsivo de autores brasileiros com uma segunda intenção a cada página virada: será que este livro dá para ser adaptado para cinema? Esta é a pergunta que me faço quando estou debruçado sobre um texto, uma resenha, uma orelha, um prefácio, enfim, às vezes até sobre a impressão que a capa de um novo lançamento me evoca.

O diretor comprou os livros de autoria de Cláudia Tajés, apreciando muito o estilo da escritora, principalmente em *Dores, Amores & Assemelhados*. De acordo com as próprias palavras de Ricardo Pinto e Silva, narrativamente a palavra naturalista do cinema, emprestada da sua matriz literária, cede lugar ao subjetivismo da narração (o filme é contado sob a memória da personagem principal, Júlia, vivida pela atriz KiaraSasso) e à exacerbação teatral, quando de sua adaptação à novela dentro do filme.

Dessa forma, o roteiro e a sua transposição fílmica acabaram tornando-se, de acordo com Ricardo Pinto e Silva,

[...] uma linguagem de hipertextualidade, misturando matrizes literárias e dramatúrgicas às linguagens cinematográficas e televisivas.





Esta novela dentro do filme é outra adaptação: a de trechos da comédia teatral Intervalo, do DagomirMarquezi. Criávamos, assim, um segundo nível de narrativa ficcional, metalinguístico, algo que quis experimentar no projeto. (MÜLLER, 2010, p. 24)

Os assuntos elencados pelo roteirista/autor no cotidiano são os mais diversos possíveis. Miguel Falabella foi comprar um apartamento e presenciou a discussão de duas irmãs. Aos poucos, aquela discussão começou a ganhar forma, personagens e ambientes na mente de Falabella, a partir da qual a peça teatral A Partilha foi-se definindo. Daniel Filho ficou cativado pelo texto e pelas personagens, pois as quatro irmãs da peça vivem situações que são próximas da rotina de todos os espectadores. Assim, o diretor resolveu comprar os direitos da peça para transformá-la em filme. Eis aqui um impasse na classificação desse roteiro, afinal se trata da adaptação de uma peça teatral sobre o cotidiano brasileiro. Para a versão final do roteiro que foi às telas, Daniel Filho convidou João Emanuel Carneiro. Elabora todas as modificações, – e esse fato é muito interessante, pois se refere à liberdade da recriação (impossível) sem trair o original, abordado em relação à adaptação por Lygia Fagundes Telles, ou ainda ao “empreendimento satânico”, nomeado por Haroldo de Campos. No final de todos os ajustes para a sétima arte, Daniel Filho enviou para Falabella aprovar, e este sabiamente disse: “Daniel, estive pensando. O filme é teu, a peça é que é minha”.

## **5. FINALIZANDO...**

A crisálida, ao estar dentro do casulo, debate-se a ponto de provocar as transformações que a tornarão borboleta. Como vimos na explanação acima, o mesmo acontece com o roteiro. O processo compreende vários





tratamentos, passando por diversas mãos e discussões até se verter em filme. Essa transformação é dinâmica e não há mal algum em ser, igualmente, processo e arte. Afinal, a arte é um processo que não se esgota em uma leitura. Barthes (2007) afirma que um mesmo texto pode agradar significativamente a um leitor e desagradar muito a outro. São leituras, olhares, vivências.

Diante das análises e das vozes presentes nos roteiros brasileiros citados e parafraseando Blanchot (2011, p. 250), percebemos que a obra só é obra se é a unidade dilacerada, sempre em luta e jamais apaziguada, e somente é essa intimidade dilacerada que se faz luz através da escuridão, desabrochando do que permanece encerrado: libertação do casulo, exposição das asas, metamorfoses, transformações tão necessárias à qualquer obra de arte e principalmente ao roteiro cinematográfico. E essa luta transformadora transcorre entre o criador, que produz a obra tornando-a presente, e o leitor que se mantém nela presente para reproduzi-la.

Da nossa parte, o desejo de que o leitor aprenda a apreciar o roteiro cinematográfico brasileiro como arte. E, desse modo, com toda a sua competência de receptor capaz de interferir no trabalho do roteirista, perceber a magia que nos alertou Selton Mello (2012) na epígrafe deste trabalho: porque no início é apenas uma folha em branco preenchida com um bocado de palavras e sonho. E depois as folhas ficam de pé, carregadas de humanidade e seguem seu caminho.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, V. T. de. O leitor competente à luz da teoria literária. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 124, p. 23-34, jan./mar. 1996.





ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Itaú Cultural**, Aleluia, Gretchen!, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67248/aleluia-gretchen>>. Acesso em: 1 maio 2018.

BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.

NOVAES, C. C. A escrita cinematográfica de Mário de Andrade. Amar, Verbo Intransitivo: uma lição de amor à literatura brasileira. **FronteiraZ**: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 15, dez. 2015.

## Roteiros

ANDRADE, J. B. de. **O homem que virou suco**. Ariane Abdallah e Newton Cannito. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura: Fundação Padre Anchieta, 2005.

ASSIS, W. **A Cartomante** – roteiro, história, origem e comentários. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

AZEVEDO, A. L.; *et al.* **Antes que o mundo acabe**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BACK, S. **A guerra dos pelados**. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **Aleluia, Gretchen**. Porto Alegre: Movimento, 1978.





BIANCHI, S. Quanto vale ou é por quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BOLOGNESI, L. **Bicho de sete cabeças**:roteiro do filme. São Paulo: 34, 2002.

\_\_\_\_\_. Chega de saudade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **As melhores coisas do mundo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Anchieta, 2010.

BUTCHER, P.; MÜLLER, A. L. **Abril despedaçado**:história de um filme. Roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALDEIRA, O. **Tiradentes**:roteiro cinematográfico, comentários e fontes de pesquisa. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999.

CAPELLARO, V. **O caçador de diamantes**:o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DURAN, J. GERVITZ, R. **Jogo subterrâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FALABELLA, M.; FILHO, D. **A partilha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRESNOT, A. FERREIRA, H. ANZUATEGUI, S. Desmundo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GALPERIN, C.*et. al.* **O ano em que meus pais saíram de férias**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GERVITZ, R. **Feliz Ano Velho**:o filme. São Paulo: Brasiliense, 1988.





\_\_\_\_\_ ; DURÁN, J. **Jogo subterrâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

HALM, P. **Amores possíveis**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOMBARDI, B. **O signo da cidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MEIRELLES, F.; MANTOVANI, B. **Cidade de Deus**:o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MELLO, S. VINDICATTO, M. **O Palhaço**. São Paulo: SESC SP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

MIRANDA, A. **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORELLI, P. **Viva-voz**. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

MÜLLER, P. **Dores & amores**.São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MUYLAERT, A. **Durval Discos**. São Paulo: Papagaio, 2003.

NADOTTI, N.; DIEGUES, C. **Quilombo**:roteiro do filme e crônica das filmagens. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

NEVES, S. C. **Encontro com Giullia**: roteiro para cinema. São Paulo: Digital Publish& Print, 2012.

REICHENBACH, C. **ABC Clube Democrático**:4 roteiros de Carlos Reichenbach. São Bernardo do Campo: MP, 2008.

\_\_\_\_\_. **Bens confiscados**: um filme de Carlos Reichenbach. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.





\_\_\_\_\_. **Dois córregos**: verdades submersas no tempo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SALLES, W. Central do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

TELLES, L. F.; GOMES, P. E. S. **Capitu**. São Paulo: Siciliano, 1993.





# O SILENCIAMENTO E A CONSTRUÇÃO DE NOVAS MEMÓRIAS PELO DISSENSO NAS MÍDIAS

## SILENCING AND THE CONSTRUCTION OF NEW MEMORIES BY DISSENSE IN THE MEDIA

Lisiane Schuster GOBATTO<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo, graduada em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo, jornalista no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) - Campus Sertão. E-mail: lisischuster@hotmail.com.





## RESUMO

Este artigo discute os discursos produzidos pela mídia sobre um mesmo acontecimento histórico e sobre como a ancoragem em posições-sujeito diversas pode levar ao dissenso. Para tanto, analiso a cobertura jornalística sobre a prisão de Lula em veículos da grande mídia e da mídia alternativa. O objetivo é analisar quais aspectos foram escolhidos pelos veículos midiáticos para se transformarem em notícia na data da prisão de Lula, em 7 de abril de 2018. Interessa questionar o que mobilizou os veículos a divulgarem determinadas informações e a silenciarem outras. Foram selecionadas sequências discursivas das páginas de Jornal Nacional e Mídia Ninja no *Facebook*. Para realizar a análise, falarei de silenciamento e memória no discurso jornalístico, recorrendo, principalmente, a Michel Pêcheux, Jean-Jacques Courtine, Eni Orlandi e Freda Indursky. O jogo entre memória, esquecimento e silenciamento na discursivização dos acontecimentos expõe que a grande mídia silencia o diferente, as posições-sujeito que não são dominantes numa formação discursiva. Assim, a mídia alternativa põe em xeque os consensos regularizados no interdiscurso, trazendo o dissenso e constituindo a resistência dentro do Aparelho Ideológico da Informação.

## PALAVRAS-CHAVE

memória; silenciamento; dissenso; mídia alternativa; prisão de Lula.

## ABSTRACT

This article discusses the discourses produced by the media about the same historical event and how the anchoring in different subject posi-





tions can lead to dissent. To this end, I analyze the press coverage of Lula's arrest in mainstream and alternative media. The objective is to analyze which aspects were chosen by the media to become news on the date of Lula's arrest, on April 7, 2018. It is interesting to question what mobilized the media to disseminate certain information and silence others. Discursive sequences were selected from the *Jornal Nacional* and *Mídia Ninja* pages on Facebook. In order to carry out the analysis, I will speak of silence and memory in the journalistic discourse, mainly using Michel Pêcheux, Jean-Jacques Courtine, Eni Orlandi and Freda Indursky's theoretical approaches. The game between memory, forgetting and silencing in the discursivization of events exposes that the mainstream media silences what is different, the subject positions that are not dominant in a discursive formation. Thus, the alternative media calls into question the consensus regularized in the interdiscourse, bringing dissension and constituting resistance within the Ideological Apparatus of Information.

## **KEY-WORDS**

memory; silence; dissent; alternative media; Lula's arrest.

## **PRIMEIRAS PALAVRAS**

Tentar esboçar qualquer análise sobre o ano de 2018 no Brasil não é uma tarefa fácil. Desde o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff em 2016, o país entrou numa onda de recessão e instabilidade. Vimos, perplexos, o crescimento de uma linha de pensamento reacionária, autoritária, que culminou na eleição de um presidente machista e homofóbico, com histórico





de ataques verbais às minorias e incitação à violência. Aliás, o desfecho dessas eleições foi estrategicamente previsto e planejado por este grupo que chegou ao poder. O ato derradeiro para influenciar o resultado foi, no dia 7 de abril de 2018, a prisão do ex-presidente Lula, que já havia se anunciado como candidato e liderava as pesquisas de intenção de voto.

É sobre os discursos produzidos pela mídia neste acontecimento histórico e político que tentarei lançar alguns questionamentos sob a luz da Análise de Discurso de linha francesa, a qual tem como precursor o filósofo Michel Pêcheux.

Lula foi condenado, por convicção, embora com falta de provas, pelos crimes de corrupção e lavagem de dinheiro no caso do triplex em Guarujá (SP). Moro expediu mandado de prisão no dia 5 de abril de 2018, quinta-feira, determinando que Lula se entregasse até as 17 horas de 6 de abril, sexta-feira. Enquanto aguardava o julgamento do seu habeas corpus, Lula se juntou aos companheiros do Sindicato dos Metalúrgicos em São Bernardo do Campo onde iniciou sua carreira política. Só se entregou à Polícia Federal, no final da tarde de 7 de abril, às 18h45, quando foi conduzido até o aeroporto e levado para cumprir pena na delegacia da Polícia Federal em Curitiba.

Na manhã do dia 7 de abril, houve um ato ecumênico em homenagem ao aniversário de sua mulher Marisa Letícia, morta em fevereiro de 2017. Logo após a celebração, ao meio dia, Lula começou um discurso que entraria para a história e que mudaria a forma como sua prisão havia sido planejada. No discurso, lembrou sua trajetória no sindicato, quando liderou grandes greves em meio à ditadura militar. Foram 55 minutos de discurso. No mesmo dia, às 18h45, enfim, Lula deixou o prédio a pé,





cercado por uma multidão, e se entregou à polícia que o levou em um comboio de carros até o aeroporto.

Do mandado de prisão até se entregar, foram horas de apreensão e especulação de políticos, da polícia, do judiciário, dos brasileiros e, especialmente, da mídia. Mas o que de tudo o que aconteceu nessas horas foi selecionado para se transformar em notícia? Por óbvio, nem tudo foi noticiado. Então, como funciona o jogo de forças dentro do aparelho ideológico da informação que faz veículos divulgarem determinadas informações e silenciarem outras? São essas as questões que movem este trabalho e, para tentar respondê-las, buscarei analisar veículos que representam linhas editoriais opostas.

Proponho confrontar o que foi divulgado nas páginas do *Facebook* por veículos da grande mídia e da chamada mídia alternativa, representadas aqui por *Jornal Nacional* e *Mídia Ninja*, respectivamente. A busca no *Facebook* foi pelas postagens realizadas no dia 7 de abril, data da prisão de Lula. E a escolha pelas postagens no *Facebook* também tem uma razão. Nesta eleição presidencial ficou ainda mais evidente que grande parte dos brasileiros se informa exclusivamente pelas redes sociais. O escândalo do caixa dois do candidato Bolsonaro, relacionado à divulgação de *fake news* via *whatsapp* trouxe à tona o papel decisivo dessas redes. No entanto, o *whatsapp* não disponibiliza um banco de dados com registro de fontes que possibilite a pesquisa, como o *Facebook* permite. Além disso, a maioria dos conteúdos que circularam no *whatsapp*, incluindo as *fake news*, também circulou no *Facebook*.

Dessa forma, neste artigo, proponho falar de silenciamento e memória no discurso jornalístico, recorrendo, principalmente, ao precursor da AD Michel Pêcheux, e às analistas no Brasil, Eni Orlandi e Freda Indursky.





## 1. O SUJEITO JORNALISTA NA ERA DAS REDES SOCIAIS

Sabemos que o discurso jornalístico é uma modalidade de “discurso sobre”, ou seja, sob um efeito de distanciamento, o jornalista constrói um imaginário de que fala de um lugar neutro, de observador, “podendo, desta forma, formular juízos de valor, emitir opiniões etc., justamente porque não se ‘envolveu’ com a questão” (MARIANI, 1998, p. 60, grifos da autora).

Por este motivo, o discurso jornalístico joga com mecanismos de poder de forma dissimulada, “além de silenciar práticas divergentes ou antagônicas ao poder político dominante” (MARIANI, 1998, p. 226). É o que acontece se observarmos as coberturas de veículos da mídia hegemônica em comparação aos da mídia alternativa, especificamente sobre a prisão de Lula em 7 de abril de 2018.

Ainda, é preciso considerar que, com a chegada das redes sociais e a possibilidade de qualquer pessoa expressar e compartilhar sua opinião no ciberespaço, a comunicação passou por grandes transformações nos últimos anos. As mudanças que a internet impôs ao jornalismo e o fato de a mídia servir aos interesses dos grandes grupos que a controlam são impasses que têm colocado a sociedade e os meios de comunicação em conflito. “Em seu afã de seduzir o maior número de pessoas possível, os meios de comunicação dispersaram sua identidade política, pois seu objetivo não é mais um grupo definido política ou ideologicamente” (RAMONET, 2013, p. 54). Neste trecho, Ramonet descreve o contexto da comunicação na Espanha, embora a citação caiba muito bem ao Brasil. Os meios de comunicação têm “surfado” nas ondas dos movimentos que geram engajamento. Foi assim nas jornadas de junho de 2013, quando, inicialmente, os protestos contra o aumento de passagens no transporte público foram associados pela mídia às ações de vândalos e





dos black blocs. Quando o movimento cresceu, teve apoio popular e uma dispersão de pautas nas ruas, a mídia passou a cobrir de forma massiva o acontecimento. O posicionamento da mídia se altera conforme os fatores que geram engajamento, embaralhando as linhas editoriais dos veículos.

Isso gerou uma crise de confiabilidade que tem aberto espaço para o surgimento de blogs e páginas de “amadores” no jornalismo, com objetivos diversos e às vezes não declarados. “Se todo mundo é jornalista, o que é um jornalista? E se todo mundo faz jornalismo, o que é jornalismo?” (RAMONET, 2013, p. 68), questiona Ramonet, apontando para a principal missão do jornalismo que é a de explorar diversas fontes e não dar voz a um único lado de uma história.

É preciso resistir a duas tentadoras ilusões: a primeira é a de que a democratização da mídia advém simplesmente da multiplicidade de veículos e canais possibilitada pelo ciberespaço; e a segunda é de que a neutralidade jornalística é garantida quando se ouve diferentes lados de uma mesma história.

Sobre a primeira ilusão, cabe pontuar que a internet, com sua multiplicidade de informações e conexões, serve aos interesses da ideologia dominante, pois integra o que Althusser define como Aparelho Ideológico de Estado. Para o autor, a existência material da ideologia está nos aparelhos de Estado, definidos como “um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” (ALTHUSSER, [1971] 1985, p. 68).

Os AIEs concorrem para um mesmo fim: a reprodução das relações de produção, ou seja, a relação dos indivíduos com os meios de produção e, por conseguinte, das relações de exploração capitalistas. Assim, sendo um





AIE, a mídia concorre para a estabilização dos sentidos e para a reprodução das relações de produção existentes. Entretanto, sabendo que os AIEs são espaços de contradição, em alguns a ideologia dominante não funciona da mesma forma. Compõem o AIE da Informação diferentes veículos midiáticos. Dessa forma, o AIE da Informação reúne linhas editoriais diversas e a produção de sentidos nem sempre coincide nestes veículos, o que faz com que a correlação de forças seja intensa e constante. Ao servir ao Estado e aos seus aparelhos, a grande mídia é uma ferramenta para a constituição e a cristalização de imaginários sociais galgando-se na alienação, ou seja, no efeito ideológico de apagamento da história.

Quanto à ilusão da neutralidade jornalística, a tese de assujeitamento proposta por Althusser e retomada por Pêcheux determina a indissociabilidade de sujeito e ideologia. Ao escrever uma notícia, o sujeito jornalista esquece o que o determina, esquece que é assujeitado e precisa do efeito de evidência de que é o “senhor” de seu discurso, como se o que escrevesse não fosse atravessado por outros discursos e como se tivesse um único efeito de sentido.

Althusser ([1969] 1999) nos esclarece que os indivíduos são sempre-já sujeitos, pois a formação social e os aspectos familiares e suas condições de existência já antecipam suas possíveis características antes mesmo do nascimento. É pela ideologia que o sujeito se reconhece como sujeito: o sujeito é levado a querer ser “x”, mas não sabe por quê.

O modo de Pêcheux tratar do funcionamento da ideologia foi pelo desenvolvimento do conceito de formação ideológica, o qual permite pensar o trabalho das ideologias no campo da práxis. A formação ideológica (FI) é concebida por Pêcheux e Fuchs ([1975] 1993) como uma força em confronto





com outras, dentro do espaço da luta de classes, o que ocasiona a reprodução/ transformação das relações de produção.

A existência material da ideologia só pode ser percebida através do discurso. O discurso enquanto objeto tem materialidade histórica, social, ideológica e linguística. Assim, as formações ideológicas “comportam necessariamente, como um dos seus componentes, uma ou varias *formações discursivas* interligadas que determinam o que pode e o que deve ser dito [...] a partir de uma posição dada numa conjuntura”. (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 1993, p. 166). Pêcheux explica que as formações discursivas são as projeções das formações ideológicas na linguagem e, apesar de as formações ideológicas abarcarem o complexo das formações discursivas, não há simetria entre elas. São as formações discursivas que determinam o que pode e o que deve ser dito num discurso.

É a tensão entre as formações ideológicas (FI) e as formações discursivas (FD) dentro do Aparelho Ideológico da Informação que produz o dissenso na mídia. Se há revolta e se há quem ouse pensar diferente, a porta-voz desse dissenso só pode ser a mídia alternativa e aí está a razão para a abordagem escolhida neste trabalho.

## **2. SOBRE O PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO**

Quais são as fronteiras entre jornalismo e propaganda? Seria o jornalismo, sob o pretexto de informar, uma forma desonesta de propaganda? Não se pode negar que a propaganda, ao menos, não esconde o fato de querer vender algo ou convencer sobre alguma coisa. Embora no jornalismo também se faça isso, é sempre recoberto por um discurso ético.





No texto “Foi ‘propaganda’ mesmo que você disse?”, Michel Pêcheux ([1979] 2012a) já lançava questionamentos sobre o funcionamento da propaganda. Nas suas próprias palavras “[...] as ‘técnicas de propaganda’ são armas [...]” (PÊCHEUX, [1979] 2012a, p.78). Tais armas podem fazer com que os sujeitos tomem alguns caminhos e não outros. Para ele, o estado capitalista passou a utilizar as armas das estratégias de propaganda com maestria, garantindo a reprodução das relações de produção.

E eu diria que o jornalismo, que também compõe o aparelho ideológico da informação (AIE), tem utilizado o arsenal da propaganda com muita propriedade e sucesso. Por seu caráter intermediário (entre o público e os acontecimentos) e por sua posição de “discurso da verdade”, o jornalismo age desambiguizando os fatos em nome da imparcialidade. O discurso jornalístico é tão astuto em suas estratégias que vendeu a ideia da neutralidade enquanto seduz, convence e propaga opiniões. Sendo um AIE, o jornalismo atua através da propaganda para a reprodução das relações de produção capitalistas. A escolha por uma determinada abordagem numa matéria jornalística da grande mídia, atenta, mesmo que de forma inconsciente, para a manutenção do *status quo*. Assim, a contradição só pode ser levada para dentro do AIE da informação pela mídia alternativa.

Feita essa breve introdução sobre o jornalismo que pode funcionar de forma similar à propaganda, com um arsenal parecido, embora tenha construído um imaginário diferente (de discurso da “verdade”), passo a olhar com mais profundidade para o *corpus*.

É importante pontuar que na AD cada analista constrói o seu percurso de análise de acordo com seu *corpus* de pesquisa e com as questões que esse *corpus* lhe provoca. Nesse sentido, não posso deixar de trazer as





contribuições de Courtine. Para ele, um *corpus* discursivo é “como um conjunto de seqüências discursivas, estruturado segundo um plano definido em relação a um certo estado das CP (condições de produção) do discurso” (2009, p. 54, grifo do autor). O *corpus* deste trabalho se constitui de *posts* compartilhados no *Facebook* por veículos midiáticos. Uma pergunta moveu a escolha dos veículos: como a prisão de Lula foi tratada pela grande mídia e pela mídia alternativa?

Pesquisei os termos “prisão Lula” e “discurso Lula” nas páginas do *Facebook* de Jornal Nacional – representando a grande mídia – e Mídia Ninja – que, por sua vez, representa a cobertura da mídia alternativa. Os resultados expõem contradições e diferenças de abordagem. A escolha pelas postagens desses veículos no *Facebook*, como já mencionado, se deve à posição que as redes sociais estão ocupando, como principais fontes de informação na sociedade.

Conforme Orlandi, metodologicamente o percurso realizado pelo analista até chegar às análises passa por algumas etapas, e a AD analisa o *corpus* como se perseguisse pistas, as quais podem ser linguísticas ou não. “As marcas são efeitos de caráter ideológico” (ORLANDI, 1994, p. 303). E assim, perseguindo as pistas no discurso, me arrisquei na análise. Não persegui pistas linguísticas, mas pistas que remetem ao jogo entre presença e ausência na narrativa jornalística. No *corpus* deste trabalho, ao olhar para as diferentes coberturas jornalísticas sobre a prisão de Lula, percebi que efeitos de sentido silenciados pela grande mídia reverberavam na mídia alternativa.

A grande mídia tende a excluir tomadas de posição que não correspondem ao seu modo de se relacionar com a ideologia através de gestos de silenciamento.





Orlandi designou isso como política do silêncio, a qual “[...] se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). Na política do silêncio, “[...] se diz ‘x’ para não (deixar) dizer ‘y’” (ORLANDI, 2007, p. 73). E é dizendo “x” para não deixar dizer “y” que os veículos da grande mídia conduzem sua cobertura jornalística, como veremos a seguir.

### **3. A PRISÃO DE LULA: MEMÓRIA, SENTIDOS E SILENCIAMENTOS SUSPENSOS NO INTERDISCURSO**

É preciso iniciar esta seção com uma discussão teórica sobre dois conceitos muito caros para a AD: interdiscurso e memória discursiva. Na AD, o interdiscurso pode ser compreendido como uma rede de significantes que abarca os saberes os quais compõem todo o complexo das formações discursivas. Pêcheux explica que:

O interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é porque os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (metaforizados) de uma sequência pertencente a uma outra formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente. (PÊCHEUX, [1984] 2012b, p. 158)

Esse todo que está no interdiscurso é mobilizado pelos sujeitos por meio da memória discursiva, de acordo com suas posições. Em AD, chamamos de memória discursiva dizeres que são partes de um processo histórico, de uma rede de significantes. Pêcheux ([1983] 2012c) define a memória discursiva como “saber discursivo” que se caracteriza por um recorte da noção de



interdiscurso, ou seja, o já dito “[...] que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido” (ORLANDI, 2010, p. 64).

Entretanto, a retomada desse já-dito acontece de forma inconsciente, o que dá lugar aos dois esquecimentos percebidos e desenvolvidos por Pêcheux ([1975] 1995): esquecimento nº 1 indica que o sujeito não pode se encontrar fora da formação discursiva que o domina (ilusão de ser a origem do dizer); esquecimento nº 2 é a seleção de formas e sequência numa formação discursiva, as quais se determinam em relação à paráfrase (ilusão do controle dos sentidos do dizer). Quando o sujeito jornalista escreve ou seleciona fatos para uma matéria, está afetado pelos dois esquecimentos.

Em suma, a memória integra aquilo que pode ser comparado a um processo na AD: para se tornar sujeito, é preciso assujeitar-se, pois só se constitui como sujeito pela língua; e para que as palavras tenham sentido é preciso que já tenham um sentido estabilizado. No entanto, não há relação de igualdade entre memória discursiva e interdiscurso, pois no interdiscurso há a saturação de sentidos (todos estão lá), e na memória discursiva os sentidos são mobilizados por uma posição-sujeito resultando em buracos, faltas e esquecimentos.

Courtine assegura que no interdiscurso “o sujeito não tem nenhum lugar que lhe seja assinalável, que ressoa no domínio de memória somente uma *voz sem nome*” (COURTINE, 1999, p. 18-19, grifo do autor). Pensando nisso, o autor define o interdiscurso como um espaço de repetições, de retomadas e reformulações.

Citação, recitação, formação do pré-construído: é assim que os objetos do discurso, dos quais a enunciação se apodera para colocá-los sob a responsabilidade do sujeito enunciador, adquirem sua estabilidade





referencial no domínio de memória como espaço de recorrência das formulações (COURTINE, 1999, p. 20).

Assim, são as posições-sujeito que regulam o ato da enunciação. Para enunciar, o sujeito esquece o processo histórico que constitui uma formulação, assujeitando-se. Courtine observa que o interdiscurso funciona de dois modos: “como preenchimento, produtor de um efeito de consistência no interior do formulável” (COURTINE, 1999, p. 22), atrelado a uma memória saturada; e “como oco, vazio, deslocamento, cuja intervenção provoca um efeito de inconsistência (ruptura, descontinuidade, divisão) na cadeia do reformulável” (COURTINE, 1999, p. 22), associado a uma memória lacunar.

O discurso jornalístico opera pelos dois modos: pelo excesso de informação e pelo silenciamento. Na emergência dos acontecimentos, o jornalismo nos bombardeia por uma quantidade excessiva de notícias, não deixando tempo para pensar sobre elas, característica fundamental da chamada sociedade do espetáculo. Althusser, ao falar sobre o funcionamento do AIE da Informação, observa que o referido AIE “[...] age empanturrando, por meio da Imprensa escrita, Rádio e Televisão, todos os ‘cidadãos’ com doses cotidianas de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo, etc.” (ALTHUSSER, 1999, p. 167-168, grifo do autor). E a velocidade da informação contribui para que cada vez mais as pessoas sejam ávidas pelo novo.

Contudo, não é somente através da saturação que o AIE da Informação age. Seu funcionamento também está associado a uma memória que é lacunar, que se esburaca em silêncios e/ou apagamentos. É o caso das análises que mobilizo neste artigo. Na cobertura jornalística sobre a prisão de Lula, enquanto a grande mídia omite o teor do discurso do ex-presidente





no Sindicato dos Metalúrgicos antes de se entregar à polícia, este mesmo discurso é destaque nos veículos da mídia alternativa.

Analisando o assujeitamento na ordem do discurso político, Courtine concebe uma modalidade de repetição, a qual chamou de repetição vertical “que não é aquela da série de formulações que formam um enunciado, mas o que se repete a partir disso, um não-sabido, um não-reconhecido, deslocado e deslocando-se no enunciado [...]” (COURTINE, 1999, p. 21). Na repetição vertical, tem-se uma memória lacunar, com falhas. Quando a mídia cobre um acontecimento, muito além de formulações que se repetem, o que se vê é um recorte do interdiscurso partindo de uma memória esbucarada que apaga os vestígios de sua constituição.

O que Courtine trata como repetição, Pêcheux trata como regularização: embora as palavras estejam suscetíveis a mudarem de sentido a cada repetição, há um mecanismo que torna alguns efeitos de sentido regulares e estáveis. O que existe, na concepção de Pêcheux, é a regularização de determinados efeitos de sentido. Pêcheux fala da existência de um jogo de força na memória, nas palavras dele

- um jogo de força que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como ‘boa forma’, estabilização parafrástica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo;
- mas também, ao contrário, o jogo de força de uma ‘desregulação’ que vem perturbar a rede dos “implícitos”. (PÊCHEUX, [1983] 2010, p. 53)

Dessa forma, um sujeito não pode dizer tudo o que está no interdiscurso. Ele só vai mobilizar os sentidos conforme as formações discursivas e ideológicas que o determinam. O recorte do interdiscurso se dá sempre a partir de uma posição-sujeito.





Os *posts* dos veículos da grande mídia, representados aqui pela publicação de Jornal Nacional atuam no jogo de força na memória para a regularização e a estabilização parafrástica do apagamento da liderança política de Lula, criando uma nova memória, a de Lula condenado e presidiário que passa a entrar em conflito, numa relação de forças, com as que já estão circulando no interdiscurso. Como aponta Indursky, “[...] produz-se, nas mídias tradicionais, um simulacro de consenso, que busca desfazer o efeito de dissenso existente” (INDURSKY, 2017, p. 85).

Observemos o recorte com a sequência discursiva.

Sd 1: Lula diz a militantes que o objetivo de sua prisão é calá-lo mas que ele não teme isso. “Vocês poderão queimar os pneus que vocês tanto queimam”<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> Link: <https://www.facebook.com/JornalNacional/posts/1674736009283445>. Acesso em 21 de janeiro de 2020.





No dia 7 de abril, o Jornal Nacional publicou<sup>3</sup> dois *posts* no *Facebook* sobre o discurso de Lula no ABC: um sobre a crítica de Lula ao judiciário, e outro que está na Sd 1. O compartilhamento escolhido para análise foi da manchete “Vocês poderão queimar os pneus que vocês tanto queimam”, em referência ao discurso de Lula antes de se entregar. Como se o “resto” que ficou do discurso de Lula foi aquele que a mídia hegemônica e seus seguidores entendem sobre os movimentos sociais, principalmente sobre o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra. Orlandi põe o silêncio em relação com os implícitos. Segundo ela, “o implícito é já um subproduto desse trabalho do silêncio, um efeito particular dessa relação mais de fundo e constitutiva. O implícito é o resto visível dessa relação. É um resíduo, um epifenômeno” (ORLANDI, 2007, p. 45). E esse resto no *post* é aquilo que mais significa.

Considerando que a língua está sempre sujeita ao equívoco, assim como está sujeita à interpretação, e que as palavras mudam de sentido conforme as posições dos sujeitos que as empregam, o sentido não é transparente. O que há é apenas um efeito de evidência que faz com que o sentido pareça óbvio, transparente.

Orlandi destaca que a língua não pode ser considerada apenas um código, um sistema, pois só funciona através da ideologia. “Este funcionamento é parte da natureza da ligação da língua com o mundo

---

<sup>3</sup> As demais publicações do JN no dia 7 de abril foram um vídeo do ex-presidente deixando o Sindicato dos Metalúrgicos e manchetes que fizeram referência à repercussão internacional da prisão, ao ato em homenagem à Marisa, ao processo que condenou Lula, ao momento em que Lula é impedido de sair, ao momento em que sai do sindicato, é conduzido ao aeroporto de Congonhas e chega à Superintendência da Polícia Federal em Curitiba, à cela especial, além de abordar *posts* sobre pichações “Lula Livre” e “Lula pela Democracia” em dois prédios da Polícia Federal no Rio de Janeiro e o fato da Associação dos Procuradores ter repudiado as declarações de Lula.





(no caso, com a ordem social)” (ORLANDI, 1996, p. 30). Quando Lula diz “Vocês poderão queimar os pneus que vocês tanto queimam” os efeitos de sentido são diferentes ao serem interpretados pelos companheiros do MST e ao serem interpretados pelos leitores do *post* do jornal.

Para o MST, a formulação funciona como “vocês poderão continuar se mobilizando”, o que significa que os trabalhadores sem-terra devem seguir a sua luta realizando protestos e mobilizações.

Já os leitores do *post* do Jornal Nacional podem interpretar a mesma sentença como uma ameaça, como numa formulação parafrástica do tipo “os integrantes do MST vão poder continuar cometendo atos de vandalismo”. Tal efeito de sentido é possível pela forma como a grande mídia aborda as ações do MST, construindo um imaginário de que o movimento invade propriedades, cometendo crime e agindo com violência. Isso não está dito no *post*, mas como Orlandi ensinou, o silêncio também significa. Conforme a autora,

Esse mecanismo de não-citar produz o lugar (da falta) do dizer como lugar possível quando, na realidade, esse lugar já está realizado (cheio), caracterizando-se assim como uma forma de desconhecimento. É pois uma das formas ideológicas de apagamento da materialidade histórica do dizer. Nega a memória”. (ORLANDI, 2007, p. 142-143)

O *post* de Jornal Nacional apaga não apenas sentidos-outros do discurso do ex-presidente, mas que apaga a própria história de liderança política Lula. Dessa forma, a SD analisada nesta seção apresenta um modo de funcionamento do interdiscurso associado à uma memória lacunar, da qual trata Courtine (1999).





#### 4. O DISSENSO DA/NA MÍDIA

A mídia alternativa, ao romper com os saberes da FD em que a grande mídia se identifica, pode produzir sentidos diversos, dissidentes, apontando para outros sítios de significância que fogem do sentido comum, naturalizado na memória por um processo de repetibilidade instaurado pela ação da classe dominante. Estes sentidos dissidentes ganham aspecto de novidade, pois até então vinham sendo silenciados.

Efeitos de sentido dissidentes são possíveis porque, segundo Pêcheux, não há assujeitamento pleno, nem ritual sem falhas. As ideologias não capturam os sujeitos simplesmente por serem dominantes. E porque há a contradição, é possível pensar em resistência, em transformação. Pêcheux nos diz que

a tendência des-identificadora da ideologia proletária não cessa de interpelar os indivíduos em sujeitos num único e mesmo processo material, caracterizado pelo duplo fato de que “há revolta” e que “isso pensa”, o que reverbera na dupla palavra de ordem da prática comunista: “ousar se revoltar” e “ousar pensar por si mesmo”. (PÊCHEUX, [1984] 2014, p. 22)

As coberturas jornalísticas da mídia alternativa e da grande mídia fazem a sua leitura, o seu gesto de interpretação. São discursos que expõem relações de antagonismo no interior dos Aparelhos Ideológicos de Estado e das Formações Ideológicas. Enquanto a reprodução da ideologia dominante é garantida pelos veículos da grande mídia, cabe à mídia alternativa a tarefa de tentar “ousar pensar por si mesma”.

A página Mídia Ninja retoma o que foi apagado pela grande mídia. Vejamos a seguinte sequência discursiva:



Sd 2: “Eu acredito na Justiça e não estou acima da lei. Mas acredito numa justiça verdadeira, baseada nos autos do processo. Não posso admitir mentiras e PowerPoint como justiça”. Confira como foi o discurso de Lula antes de se entregar à Polícia Federal. “Eu sou uma ideia e ideias não morrem”<sup>4</sup>.



No post de Mídia Ninja vem à tona aquilo que foi apagado pelos veículos da grande mídia: a imagem de Lula sendo carregado pelo povo; tal como Courtine (1999) analisa no artigo *O chapéu de Clementis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político* sobre a fotografia alterada em que Clementis, após acusação de traição, é apagado, restando apenas seu chapéu na cabeça do general Klement Gottwald. Este

<sup>4</sup> Link: <<https://www.facebook.com/MidiaNINJA/posts/1121487118009432>>. Acesso em 21 de janeiro de 2020.



vestígio de Clementis que perdurou na imagem modificada é fundamental para entender o funcionamento da grande mídia.

Embora a imagem tenha sido apagada da cobertura da grande mídia, ela ganha destaque nos veículos da mídia alternativa. Ocorre um deslizamento na retomada do acontecimento “prisão de Lula” porque, ao se inscreverem em formações discursivas diferentes, as quais mantêm uma relação tensa e antagonica entre si, mídia alternativa e grande mídia produzem narrativas diferentes também.

Conforme Courtine, as formulações-origem derivam em um “trajeto em cujo curso elas se transformam [...]; truncam-se, escondem-se para reaparecer mais a frente, atenuam-se ou desaparecem, misturando inextricavelmente memória e esquecimento [...]” (COURTINE, 1999, p. 19). Isso explica como um mesmo acontecimento político-jurídico tem narrativas tão dispersas e diversas nas mídias.

O *post* de Mídia Ninja traz na manchete o trecho do discurso de defesa de Lula, quando ele justifica que se entregará para a justiça por acreditar nela. O título da notícia compartilhada é o trecho mais famoso do discurso: “Eu sou uma ideia e ideias não morrem”. Indursky analisa que este Lula lançou “o discurso fundador da resistência que foi aumentando e produzindo vários efeitos de sentido e se desdobrando em diferentes gestos de resistência” (INDURSKY, 2019, P. 136).

Lula é uma figura pública que mobiliza com frequência metáforas em seus discursos. Para a pesquisadora Andréia Daltoé, o discurso de Lula é um discurso de inclusão, não porque interlocutor e enunciador ocupem os mesmos lugares, mas porque o discurso passa a significar numa mesma cena discursiva. Segundo Daltoé:





É por meio dessa inclusão que será possível observar três efeitos importantes produzidos a partir do DL (discurso de Lula): 1) o de fazer aparecer a diferença no interior da falaciosa homogeneidade do coletivo da população brasileira; 2) o de mostrar a este povo que ele está alijado do direito de aparecer e, com isto; 3) o de imprimir, neste povo, a confiança na possibilidade de mudar sua realidade e a do Brasil (DALTOÉ, 2011, p. 207).

Em seu discurso antes de se entregar à Polícia Federal, Lula intenta justamente resgatar a confiança do povo em si mesmo, dizer que a luta e a resistência continuarão independentemente dele ter sua liberdade caçada. “Esse discurso de Lula, proferido poucas horas antes de entregar-se à PF, teve o efeito de sentido de transferir o bastão da luta política a seus aliados [...]” (INDURSKY, 2019, p. 135). Segundo Indursky, o discurso de Lula também instaura uma demanda e uma comanda: a demanda de dar continuidade aos seus projetos, e a comanda de a militância continuar a mobilização que havia iniciado naquele momento da sua prisão.

Ao falar da justiça que o condenou, Lula quebra o silêncio jurídico, o que é compreendido por Orlandi como aquele “[...] em que o discurso liberal (‘todos os homens são iguais perante a lei’), produzindo o apagamento das diferenças constitutivas dos lugares distintos, reduz o interlocutor ao silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 41). A contraidentificação com a Justiça, marcada no discurso de Lula, foi uma das formas mais poderosas de resistência, de acordo com Indursky (2019).

Esse sujeito, ao contraidentificar-se com a Justiça, rompe com a idealização que é feita sobre ela – *todos são iguais perante a lei*, como inicia o *caput do 5º artigo da Constituição Federal*. E desta forma, faz ver a guerra travada por meio da manipulação das leis, a assim chamada *Lawfare* (INDURSKY, 2019, p. 137).





De tudo o que está no interdiscurso sobre a prisão de Lula, os veículos da grande mídia mobilizaram uma memória discursiva ancorada numa posição-sujeito dentro da formação discursiva em que o que não pode e não deve ser dito é que Lula é um grande líder político. Apenas nos veículos da chamada mídia alternativa é que circulou a imagem icônica de Lula sendo carregado pelos braços do povo. E aqui, como observa, Indursky,

“Não estamos face ao silêncio fundador, que habita em todas as palavras; nem ao silêncio constitutivo que, para dizer, é preciso não dizer; nem, tampouco, face à censura que é determinada por uma conjuntura específica. Este silêncio, diferentemente do que Orlandi postula em suas *Formas do Silêncio* se produz porque as práticas e os saberes excluídos remetem a um outro modo de se relacionar com a ideologia e divergem e/ou antagonizam com os saberes e interesses da Formação Discursiva Dominante” (INDURSKY, 2015, p. 15).

Trata-se, então, do silenciamento do diferente, das posições-sujeito que não são dominantes numa formação discursiva. Indursky define como gestos de silenciamento aqueles “gestos que não são ditados pela censura, são definidos a partir da posição-sujeito na qual a imprensa brasileira, em sua quase totalidade, se inscreve” (INDURSKY, 2015, p. 19). Os silenciamentos constroem, assim, o que Indursky chama de política do esquecimento. (INDURSKY, 2015, p. 19).

Há um jogo entre o que deve ser memorizado e o que deve ser esquecido no fazer jornalístico, criando o que Indursky (2017) chama de efeito de realidade que leva à interpretação do que se diz na mídia hegemônica como efeito de verdade.

De acordo com a autora, “a cultura política da imprensa brasileira, desde sempre, funcionou sob a ideologia da classe dominante que naturaliza os





sentidos e produz *efeitos de verdade* que, por sua vez, projetam imaginariamente efeitos de realidade” (INDURSKY, 2017, p. 79). E é a repetibilidade que cria o efeito de verdade.

Esse efeito de verdade, por sua vez, produz um efeito de memória o qual, ainda nas palavras de Indursky, é “[...] necessário para produzir um *efeito de consenso* que se assenta no processo que associa seletividade a silenciamento de sentidos-outros, divergentes, que poderiam gerar *dissenso*” (INDURSKY, 2017, p. 80).

O que se vê na comparação das coberturas da mídia hegemônica e alternativa é justamente o dissenso. Os veículos da mídia alternativa não entram no jogo de seletividade da mídia hegemônica para criar um efeito de verdade. Na realidade, “[...] as mídias eletrônicas alternativas abrem espaço para diferentes tomadas de posição” (INDURSKY, 2017, p. 85).

O dissenso visto na comparação entre coberturas jornalísticas da prisão de Lula feitas por veículos da grande mídia e por veículos da mídia alternativa não vem da tensão entre posições dentro de uma mesma FD, mas da relação de antagonismo entre diferentes FDs.

## **PARA EFEITO DE FECHAMENTO**

A seleção dos acontecimentos que se transformarão em notícia não é por acaso. Contudo, os sujeitos do discurso jornalístico não se dão conta de que são interpelados ideologicamente e de que deixam pistas das formações discursivas e ideológicas nas quais se inscrevem. Nesse sentido, a imparcialidade é apenas o efeito-verdade do discurso jornalístico. Uma ilusão constitutiva que acompanha tal discurso.





Pela perspectiva da AD, o que move a escolha do que será notícia ou não é a retomada de uma memória atrelada a uma rede de significantes, a uma região de saberes. Essa retomada nada mais é que uma tomada de posição dos sujeitos dentro de uma formação discursiva.

Anunciada há algum tempo e massivamente discursivizada pelos veículos jornalísticos, era de se esperar que a prisão de Lula tivesse toda essa multiplicidade de discursos e efeitos de sentido. O que tentei, neste artigo, foi trazer à tona efeitos de sentido silenciados pela grande mídia.

Quando um discurso de 55 minutos de um ex-presidente, cercado por uma multidão, quase não tem menção nos veículos da mídia hegemônica, não tem transmissão ao vivo nas páginas desses veículos, mas sua condução à prisão ganha transmissão ao vivo não apenas nas redes sociais, mas nos canais de televisão abertos, trata-se da ideologia em seu funcionamento.

A frustração por aguardar uma imagem de Lula algemado e ter de lidar com as imagens icônicas do ex-presidente sendo carregado pelo povo teve como efeito o silenciamento.

As sequências analisadas mostram que, enquanto os veículos da mídia hegemônica servem aos interesses da ideologia dominante, do capital, os veículos da mídia alternativa trazem outros pontos de vista, colocam em cena o diferente. Isso acontece porque, conforme Indursky,

[...] o espaço eletrônico permite um acesso que ultrapassa os limites de uma única mídia digital ou uma única linha editorial. Este espaço lhe confere acesso a um discurso político eletrônico, não fechado em si mesmo. E isto estará relacionado à possibilidade de exercer resistência (INDURSKY, 2017, p. 83).



Assim, o jogo entre o que foi e o que não foi dito marca os posicionamentos dentro das formações discursivas. Ao lançar o olhar para veículos da mídia hegemônica e da mídia alternativa, fica perceptível que a mídia alternativa põe em xeque os consensos regularizados no interdiscurso pela mídia hegemônica. Por trazer o diferente, o dissenso, os veículos da mídia alternativa representam a resistência dentro do Aparelho Ideológico da Informação.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE) [1971]. Trad. de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Sobre a reprodução**. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.

COURTINE, J.-J. O chapéu de Clementis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C. (Org.). **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

DALTOÉ, A. da S. As metáforas de Lula: a deriva dos sentidos na língua política. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2011.

INDURSKY, F. Políticas do esquecimento x políticas de resgate da memória. In: FLORES, G. G. B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, S. M. L. (Orgs.). **Análise do discurso em rede**: cultura e mídia. Vol. 1. Campinas, SP: Pontes, 2015, p. 11-28.

\_\_\_\_\_. O momento político brasileiro e sua discursivização em diferentes espaços midiáticos. In: FLORES, G. G. B.; GALLO, S. M. L.; LAGAZZI, S.;



NECKEL, N. R. M.; PFEIFFER, C. C.; ZOPPI-FONTANA, M. G. (Orgs.). **Análise do discurso em rede: cultura e mídia**. vol. 2. Campinas, SP: Pontes, 2017, p. 73-88.

\_\_\_\_\_. Discurso, mídias e formas de resistência. In: FLORES, G. G. B. *et al.* (Orgs.). **Análise do discurso em rede: cultura e mídia**. vol. 4. Campinas, SP: Pontes, 2019, p. 125-145.

MARIANI, B. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Unicamp 1998.

ORLANDI, E. P. O lugar das sistematicidades linguísticas na Análise do Discurso. In: **Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 10, n. 2, p. 295-307, 1994.

\_\_\_\_\_. Exterioridade e ideologia. In: **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, p. 27-33, jan./jun. 1996.

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

\_\_\_\_\_. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. *et al.* In: **Papel da Memória**. Trad. de J. H. Nunes. Campinas: Pontes, 2010. p. 59-71.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. (1975) A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. de MARIANI, B. *et al.* 3. ed. Campinas: Unicamp, 1993. p. 163-252.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. Papel da Memória. In: ACHARD, P. *et al.* **Papel da Memória**. Trad. de J. H. Nunes. Campinas: Pontes, 2010. p. 59-71.





\_\_\_\_\_. Foi “propaganda” mesmo que você disse? [1979]. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Trad. de Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012a. p. 151-162.

\_\_\_\_\_. Metáfora e interdiscurso. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Trad. de Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012b. p. 151-162.

\_\_\_\_\_. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. de Eni P. Orlandi. 6. ed. Campinas: Pontes, 2012c.

\_\_\_\_\_. Ousar pensar e ousar se revoltar. Ideologia, marxismo, luta de classes. In: \_\_\_\_\_. **Décalages**. Vol. 1. Trad. Guilherme Adorno e Gracinda Ferreira. 2014.

RAMONET, I. Meios de comunicação: um poder a serviço de interesses privados? In: \_\_\_\_\_. **Mídia, poder e contrapoder**: da concentração monopólica à democratização da informação. Trad. Karina Patrício. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013. p. 53-70.





# MUSEU NACIONAL, HISTÓRIA E POÉTICA DO SABER

## MUSEU NACIONAL (NATIONAL MUSEUM), HISTORY AND KNOWLEDGE

Tania Conceição Clemente de SOUZA<sup>1</sup>

*“a luta do homem contra o poder é a luta da  
memória contra o esquecimento”*

*Milan Kundera*

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, credenciada no Mestrado Profissional em Linguística e Línguas indígenas (PROFLIND-MN/UFRJ) e no Programa de Pós-graduação em Linguística (Posling-Faculdade de Letras/UFRJ). E-mail: taniacclemente@gmail.com.





## RESUMO

Com o advento do digital, instauram-se outras formas de materialidades discursivas e outras formas de ler e de ver. Recentemente, um incêndio destruiu o Museu Nacional, fundado como Museu Real, em 1818 por D. João VI. Considerado o maior museu de História Natural da América Latina, não só pelo acervo de mais de 20 milhões de itens, como também pela raridade e importância científica que este acervo representava para a história da humanidade. Com viés teórico pautado na Análise de Discurso, traçamos como objetivo discutir, dentro do que seria uma política de acervos (Souza, 2016), o papel de uma memória digitalizada num movimento de uma revolução tecnológica de outra ordem: aquela armazenada em diferentes suportes digitais – fotos, papéis digitalizados, filmes, cds, hds, nuvens. O que sobrou? Como (re)construir o Museu senão através de uma memória-imagem (parafrazeando Robin, 2016)? Memória digital em forma de arquivos institucionais e pessoais faz mudar as formas de relação dos sujeitos com o Museu Nacional. Agora, não mais na posição de observadores, mas como aqueles que contribuem à re-circulação do acervo original espelhado digitalmente. Tudo isso nos leva a retomar Davalon (1999) e colocar em jogo a relação entre o registro digital e o trabalho da memória social. Vemos que entre a reprodução de um acontecimento e a função social de instituição/re-instituição do tecido social atribuída à memória, há toda uma distância que separa a “realidade” do “fato de significação”. Faria essa distância pensar, em suma, que a memória, como fato social, comportaria uma dimensão semiótica e simbólica? Enfim, é desta relação que ressignifica o curso da história que vamos falar.





## **PALAVRAS-CHAVE**

Museu Nacional; memória digital; política de memória.

## **ABSTRACT**

With the advent of digital, others forms of discursive materialities and yet others ways of reading and seeing are established. Recently, a fire destroyed the National Museum, founded as Royal Museum in 1818, by D. João VI. Considered the greatest Latin American Natural History Museum, not least for the collection with more than 20 million of items, but also for the rarity and the scientific importance that this collection represented to the history of humanity. Based on the theoretical bias of Discourse Analysis, we have as the principal objective to discuss, in the ambit of what it would be a collection policy (Souza, 2016), the role of a digitalized memory through the movement of a technological revolution under another order: that one stored in different digital supports – photos, digitized papers, films, cds, hds, clouds. What did it rest? How can we (re)build the Museum but through a memory-image (paraphrasing Robin, 2016)? Digital memory in the form of institutional and personal archives changes the relationship between the subjects and the National Museum. Now no longer in the position of observers, but as those ones who contribute to the re-circulation of the original digitally mirrored collection. All of it leads us to take Davalon (1999) and to put at stake the relationship between the digital register and the work of the social memory. We see that between the reproduction of an event and the social function of the institution/re-institution of the social fabric attributed to the memory, there is a whole distance that separates





“reality” from “fact of signification”. Would this distance make us to think, in short, that the memory, as social fact, would carry a semiotic and symbolic dimension? Finally, it is about this relation that resignifies the course of history that we will speak.

## **KEYWORDS**

National Museum, digital memory, memory policy

## **INTRODUÇÃO**

Com viés teórico pautado na Análise de Discurso, traçamos como objetivo discutir, dentro do que seria uma política de acervos (Souza, 2016), o papel de uma memória digitalizada num movimento de uma revolução tecnológica de outra ordem: aquela armazenada em diferentes suportes digitais – fotos, papéis digitalizados, filmes, cds, hds, nuvens. Memória digital em forma de arquivos institucionais e pessoais faz mudar as formas de relação dos sujeitos com o Museu Nacional. Agora, não mais na posição de observadores, mas como aqueles que contribuem à re-circulação do acervo original espelhado digitalmente. Tudo isso nos leva a retomar Davalon (1999) e colocar em jogo a relação entre o registro digital e o trabalho da memória social. Vemos que entre a reprodução de um acontecimento e a função social de instituição/re-instituição do tecido social atribuída à memória, há toda uma distância que separa a “realidade” do “fato de significação”. Faria essa distância pensar, em suma, que a memória, como fato social, comportaria uma dimensão semiótica e simbólica? Enfim, é desta relação que resignifica o curso da história





que vamos falar. No alcance desses objetivos, buscamos analisar o ícone que se forjou pós-incêndio, explicitar o papel da memória digital e pôr em causa o papel da cópia do acervo original.

Recentemente, um incêndio destruiu o Museu Nacional, fundado como Museu Real, em 1818 por D. João VI. Considerado o maior museu de História Natural da América Latina, não só pelo acervo de mais de 20 milhões de itens, como também pela raridade e importância científica que este acervo representava para a história da humanidade. Ewbank (2018) relata um fato curioso, quando nos anos de 1970, o Museu recebe a visita de Ralph Linton, da Universidade de Colúmbia, antropólogo e especialista nas culturas das ilhas do Pacífico. Analisando as coleções etnográficas, ficou “encantado ao encontrar um manto de plumas havaiano que tinha sido dado ao imperador brasileiro Dom Pedro II no século XIX”. (LINTON; WEAGLEY, 1971 *apud*EWBANK). Esse e outros itens raros foram destruídos.

Após o incêndio, começa a serem traçadas novas páginas da história do Museu Nacional. Mas que história contar? Que começo? A minha inserção nesse novo trajeto envereda por duas vias: a da Análise de Discurso e a da Poética do Saber. Começo aqui pela Poética do Saber.

Pelo viés teórico pautado na Análise de Discurso, traçamos como objetivo discutir, dentro do que seria uma política de acervos (Souza, 2016), o papel de uma memória digitalizada num movimento de uma revolução tecnológica de outra ordem<sup>2</sup>: aquela armazenada em diferentes suportes digitais – fotos, papéis digitalizados, filmes, cds, hds, nuvens. Tudo isso nos

---

<sup>2</sup> Auroux fala da revolução tecnológica na ordem da língua, quando da invenção de dois recursos tecnológicos, o dicionário e a gramática. A outra ordem a que nos referimos aqui recobre o alcance do digital.



leva a retomar Davallon(1999) e colocar em jogo a relação entre o registro digital e o trabalho da memória social. Enfim, é desta relação que ressignifica o curso da história que vamos falar.

## 1. POÉTICA DO SABER E A HISTÓRIA NOVA

A proposta de uma história nova, trazida por Rancière, se debruça na questão do caráter científico que se da à história. “A questão em jogo não é a do estilo dos historiadores, mas da assinatura da ciência.” (RANCIÈRE, 2014; p.11 [1992]). “As coisas seriam muito simples se pudéssemos dizer que toda história, como diz a expressão consagrada, é apenas uma história” (idem; p.2). A partir daí o autor busca uma história nova – copernicana – através da qual se muda a órbita dos fatos. Busco, então, refletir sobre o rumo que tomou a história do Museu Nacional, após o incêndio, tomando por base a noção copernicana de história de Rancière. Nos domínios do que seria uma poética do saber, procuro entender o papel deste novo ícone do Museu Nacional ao lado da materialidade discursivo enunciado ‘**museu nacional VIVE**’.

## 2 DE SETEMBRO DE 2018 E A DENEGAÇÃO DO ACONTECIMENTO

Como parte da comemoração dos 200 anos do MN, a instituição ganhou um novo ícone, redesenhado num molde minimalista, diferente do anterior, que estampava a fachada do museu.



A arquitetura que sustenta a relação entre esses dois primeiros ícones é, nitidamente, uma relação de paráfrases visuais<sup>3</sup>. A linha superior ressignifica o recorte do telhado do antigo palácio, abrigando as letras **MN**, que por sua vez parafraseiam as janelas na fachada do prédio. Trata-se de retomar aqui o conceito de policromia, como já definimos em trabalhos anteriores, e atestar como se textualiza o político no não verbal (CfSOUZA, 2001,dentre outros).

Logo após o incêndio, em 2 de setembro de 2018, um outro ícone também foi adotado, numa concepção bem diferente da dos anteriores:



Quanto a este terceiro ícone, ele circula nas duas versões acima, com diferença apenas no fundo da imagem. De imediato se percebe neste uma única semelhança entre os três ícones: a manutenção da linha do recorte do telhado. O jogo de cores, oscilando entre uma gradação de azul mesclado com branco, anuncia a hashtag “#**museu nacional VIVE**”. Ainda no jogo de visualidade, o nome da instituição vem escrito erradamente, do ponto vista gramatical, sem letra maiúscula, enquanto o verbo vem em caixa alta: VIVE.

---

<sup>3</sup> Defino paráfrases não verbais, como a base tanto da produção de sentidos pelo autor do texto não verbal, quanto pelo gesto do analista. A rede de paráfrases assim instituídas sustenta a arquitetura do não verbal. (Cf. SOUZA, 2012).

Cria-se, assim, um slogan que, de forma imediata, pode estar significando a resistência e o engajamento de todos na manutenção de um museu vivo.

Outras perspectivas de análise, porém, se abrem.

Trabalhando do meu lugar de analista, vejo mais uma vez uma relação parafrásica na relação entre as imagens. Observem abaixo como a coloração do museu em chamas se assemelha à cor do primeiro ícone: não só o fogo se associa ao grená de fundo, mas também o reflexo das chamas por dentro do prédio lembra o dourado das linhas e da luz que, simbolicamente, remetia à antiga residência imperial.



Num gesto inconsciente, no símbolo pós-incêndio, adota-se o azul em tom pastel, e apaga-se a trágica imagem. O que sobrou? Como (re)construir o Museu senão através de uma memória-imagem, paráfrase que faço do conceito de imagem de memória, em Robin (2016 [2003]). “A imagem de memória só conserva aquilo que faz sentido para o indivíduo, na lacuna, no pedaço, no fragmento” (Robin, 2016; p.373). O incêndio não faz sentido, daí o esquecimento, alavancado por uma memória-imagem – como proponho aqui –, aquela que se instaura na base da repetição, da reprodução de imagens originais, abrindo a possibilidade de esgarçamento da memória. Este novo ícone não funciona como a identidade oficial da instituição, mas passa a



ser estampado em botons, camisetas, etc. Até mesmo a porta da geladeira de venda de refrigerantes foi trocada para acolher o novo símbolo. Além da adoção e circulação massiva do referido ícone, todo um trabalho de virtualização então se inicia.

Uma história nova, como diz Rancière, é aquela que faz mudar o acontecimento, instaurando um outro centro em torno do qual gravita a história. O incêndio do Museu Nacional muda o curso da história em várias direções, entretanto a “nova” história não põe no centro o incêndio, mas sim a fundação de um outro Museu Nacional. Alguns operadores<sup>4</sup> de reconfiguração da história contribuem para isso.

Um desses operadores é o verbo no tempo presente em “**museu nacional VIVE**”. Rancière(idem) discute a diferença proposta por Benveniste entre o sistema do discurso e o da narrativa, segundo dois critérios fundamentais: o uso dos tempos verbais e das pessoas. O discurso, em oposição à narrativa, emprega todas as formas pessoais do verbo, enquanto na narrativa predominaria a terceira pessoa, que funciona como a não pessoa. No discurso, ocorrem todos os tempos verbais, exceção ao aoristo, mas com predomínio do presente, do pretérito perfeito e do futuro. Já a narrativa, ou enunciação histórica, giraria em torno do aoristo, do pretérito imperfeito e do pretérito mais-que-perfeito, excluindo-se o tempo presente. No entanto, interfere Rancière, o conceito da nova história (copernicana) subverte o jogo dessa oposição, quando se constrói uma narrativa no sistema do discurso. Os tempos do discurso (o presente e o futuro) podem competir amplamente com os da narrativa e “dão à narrativa a força de certeza que faltava para ser “mais do que uma história””. (idem; 21)

---

<sup>4</sup> Conferir a imagem como operador da memória social (Davallon, 1999) e a noção de operadores da história (Rancière, 2014).





A flexão temporal do verbo em “**museu nacional VIVE**” desencadeia, no tempo presente, toda uma narrativa em torno do Museu Nacional. Com isso, desloca-se, ou denega-se o acontecimento sinistro que se abateu sobre o museu. Ainda com Rancière, “essa organização da narrativa [...] não se trata de *tourner* retórica, mas de poética do saber: da invenção de um novo regime de verdade [...], produzido pela combinação da objetividade da narrativa e da certeza do discurso.” (idem; p. 22) A nova história do Museu Nacional se institui na materialidade do enunciado que se diz no tempo presente – VIVE. E essa poética do saber técnica permite, assim, que a nova história se escreva sobre a morte da crônica real. Deslocam-se os discursos sobre o acontecimento trágico, busca-se uma narrativa em tempo presente sobre o Museu Nacional.

A materialidade discursiva de “**museu nacional VIVE**” se constitui pelo seu caráter de afirmação, inscrito com a ausência de um possível modalizador como em “museu nacional *ainda* VIVE”; ou pela ausência de um prefixo de redobro como em “museu nacional *re*-VIVE”. Essa necessidade de denegar o fato – o Museu Nacional é destruído por um incêndio -faz ressignificar o acontecimento discursivo, deslocando a falta, a perda e investindo num acontecimento perene: o Museu Vive. Interessa discutir também é que a denegação se inscreve no significantes do sintagma em si, forjado com o verbo no tempo presente, um tempo pontual, que se desenrola num espaço virtual: as projeções e os recursos da revolução tecnológica, da ordem do digital<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Não há como não nos remetermos aqui à citação em epígrafe: a luta da memória contra o esquecimento tem como aliados do homem os recursos da revolução tecnológica.





A falta dos dois itens lexicais acima – o modalizador e o prefixo – não significa que eles não estejam funcionando como implícitos, como definidos em Achard (1999). Do ponto de vista discursivo, “o implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção, sob a restrição “no vazio” de que eles respeitem as formas que permitam sua inserção na paráfrase.” (Achard, 1999; p. 13) O funcionamento dos implícitos consiste, assim, em considerar que estes são sintagmas cujo conteúdo é memorizado e cuja explicitação constitui uma paráfrase controlada por esta memorização, no caso do Museu Nacional luta-se por uma memória-imagem, estabelecida pelo consenso de que o museu vive. O papel dos implícitos trabalha o lugar da falta, não como ausência, mas como constitutiva de outros dizeres: “**museu nacional VIVE**”. Ou como propõe Milner (1978; p.27), há necessariamente o indizível: “o fato da língua consiste em que na língua há o impossível: impossível de dizer, impossível de não dizer de uma certa maneira”.

## 2. MEMÓRIA DIGITAL E TEIA NARRATIVA

O avanço da informática, sem dúvida, dá lugar a uma revolução tecnológica de outra ordem, a da memória digital. Memória virtual de base empírica, e que guarda uma rede de sentidos filiados a uma dada memória discursiva. E que abre uma gama de recursos no trabalho da memória. A manutenção do Museu Nacional vivo se vale do alcance do digital e da reinvenção do acervo perdido.

Há algum tempo que nos deparamos com museus virtuais. Havendo, inclusive, exposições permanentes *online*, contando com a participação





de mais de uma instituição na colaboração do acervo. Um exemplo disso é a exposição “Museus e Milênio”, promovida pelo Museu da Civilização de Québec em 2000. Outro exemplo de museu virtual é quando uma instituição cria um site no mundo virtual, quando são disponibilizadas informações mais detalhadas sobre o seu acervo e, muitas vezes, através de visitas virtuais. O site acaba por projetar o museu físico na virtualidade em muitas vezes apresenta exposições temporárias que já não se encontram mais montadas em seu espaço físico, fazendo da Internet uma espécie de reserva técnica de exposições.

Como parte da comemoração dos 200 anos, o Museu Nacional foi virtualizado pela empresa Google<sup>6</sup>, mas a oferta do passeio virtual pelo Museu só foi disponibilizada depois do incêndio. Entra em cena, então, a memória de arquivo, recobrando grande parte do acervo que estava em exposição. Segundo Robin (idem: 402), estamos diante do

reino onipotente da tela, da web, do e-mail, do telefone celular, das mais diversas formas de conexão, o estágio da tela que exige um fluxo contínuo, um imediatismo, uma instantaneidade absoluta, que elimina a temporalidade e torna o espaço obsoleto.

Por isso, a possibilidade de museus virtuais. Também a partir daí se instituem em outra ordem os lugares de memória, como definidos em Pierre Nora<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> A legenda que introduz o sujeito a navegar no Museu assinala o momento pós-incêndio: “Redescubra a coleção antes do incêndio de 2018”.

<sup>7</sup> Os lugares de memória, para Pierre Nora, são lugares em todos os sentidos do termo, vão do objeto material e concreto, ao mais abstrato, simbólico e funcional, simultaneamente e em graus diversos, esses aspectos devem coexistir sempre (NORA, 1993; p. 21-22).





Fonte: <https://artsandculture.google.com/project/museu-nacional-brasil?hl=pt>

De fato, o virtual pode abolir o espaço e o tempo, dando lugar à desrealização, numa desproporção paradoxal: ao mesmo tempo em que aumentam as possibilidades de comunicação, de interação, de informação, com o digital, tudo é falsificável. “Sendo tudo digitalizável – o texto, a imagem, o som – tudo seria, portanto, manipulável.” (Robin, *idem*; p. 412) A virtualização da história nos domínios do tecnológico faz circular o “real”. Quereal? O real da história? O real dos museus?

### **DUAS FACES DE UMA SÓ PERSONAGEM: LUZIA.**

Na perspectiva do materialismo histórico (Gadet e Pêcheux, 2004), “o real da história há em uma complexidade contraditória que temos algumas possibilidades de encontrá-lo, e não [numa] oposição simplista [...]” (*idem*: 36). “A irrupção do equívoco afeta o real da história” (*idem*:64), como aconteceu com o fóssil de Luzia, habitante mais antiga do país.





Luzia, como se afirmara antes, teria características africanas ou dos aborígenes australianos. Reportagem publicada meses depois do incêndio<sup>8</sup> revela uma outra face de Luzia. A teoria anterior usava como base de comparação a morfologia craniana que indicava que esse povo era muito diferente dos nativos atuais. Estaprimeira reconstrução facial de Luzia, uma mulher que viveu em Lagoa Santa (MG) há 12.500 anos, foi feita na década de 1990 pelo especialista britânico Richard Neave. As formas tiveram como base a teoria do professor Walter Neves, da USP, segundo o qual o povo de Luzia, que se refere ao conjunto fóssil encontrado em Minas Gerais no século 19, teria chegado à América antes dos ancestrais dos povos indígenas atuais.

Esta hipótese, porém, de que o povoamento das Américas teria se dado por duas levas migratórias vindas do nordeste da Ásia – com população de traços africanos e australianos – e outra de ameríndios semelhantes aos indígenas acabou por ser desmontada. Um estudo feito a partir de DNA fóssil, com amostras dos mais antigos esqueletos encontrados no continente, confirmou a existência de um único grupo populacional ancestral de todas as etnias da América. O trabalho foi desenvolvido por 72 pesquisadores de oito países, pertencentes a instituições como a Universidade de São Paulo (USP), Harvard University, nos Estados Unidos, e Instituto Max Planck, na Alemanha. Com isso, o rosto com traços marcadamente africanos de Luzia – como foi batizado o crânio da jovem paleoamericana descoberto na década de 1970 – foi redesenhado (cf: nota 5).

---

<sup>8</sup> <http://agenciabrasil.ebc.com.br/>. Consulta em 17/06/2019 às 16h55.





Estas são as duas faces de Luzia: a que todos já conheciam (à esquerda) e a outra surgida após o incêndio:



Fonte: [http://farm2.staticflickr.com/1896/44399625362\\_8cf34345af\\_b.jp](http://farm2.staticflickr.com/1896/44399625362_8cf34345af_b.jp)

A irrupção do equívoco muda o real da história. O real se transmuta. Por coincidência, após o incêndio - o fato que destruiu um rosto - surge a reconstrução de outro rosto. Quais os limites do virtual? O real da história, aqui, se faz por efeitos de verdade sobrepostos a efeitos de verdade, sustentados pelo caráter de cientificidade dos instrumentos e das práticas científicas<sup>9</sup>.

## O ORIGINAL E A CÓPIA

Graças à tecnologia o museu será constituído por uma memória de arquivo, recobrando a maior parte de seu acervo. Há algum tempo, boa parte do acervo vinha sendo digitalizado por um scanner-3D, e grande parte das peças em exposição eram cópias dos originais. A memória digital em forma de arquivos institucionais e pessoais faz mudar as formas de relação dos sujeitos com o

---

<sup>9</sup> Pêcheux (1966), sob o pseudônimo de Herbert, afirma que as ciências colocam suas questões, através da interpretação de instrumentos, de tal maneira que o ajustamento de um discurso científico a si mesmo consiste, em última instância, na apropriação dos instrumentos pela teoria. É isto que faz da atividade científica uma *prática* (apud HENRY, 1990)





Museu Nacional. Agora, não mais na posição de observadores, mas como aqueles que contribuem à re-circulação do acervo original espelhado digitalmente<sup>10</sup>.

Outras formas de se manter o museu vivo é, além da memória de arquivo digital, a “fabricação” das cópias. Os ossos de Luzia, por exemplo, não eram os originais que estavam em exposição. Entretanto, muitos usuários, sem prestar atenção às legendas, não se davam conta de que estavam diante de reproduções, ou diante de um esqueleto de um dinossauro reconstituído a partir do fóssil de uma vértebra. As peças em amostra eram para ser vistas como algo de um passado, porém sem a história da sua materialidade. Além dos museus de memória de arquivo, há os de cera, que nada mais são do que museus de cópia. Robin fala do Otsuka ArtMuseum, como exemplo de um desejo obsessivo de reconstituição artificial de toda a cultura artística ocidental. Há cópias de várias pinturas, datadas desde a Idade Média, cópias da Capela Sistina em tamanho real, e tantas outras obras e peças. São museus de arte reconstruída, o que “torna definitivamente caduca a distinção entre o verdadeiro e o falso.”(Robin, 2004; p. 413) Nesse ponto, indago para quem existiria essa indistinção? Não para os usuários do Museu Nacional totalmente destruído, pois “o passado mesmo memorizado só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos” (DAVALLON, 1999; p.26). Os usuários do Museu Nacional estavam ali em busca de um passado jamais vivenciado por cada um deles, mas, apesar de estarem diante de cópias, o efeito era de verdade, permitindo-lhes tramar a história: “Como foi possível, uns bichos gigantes como esses desaparecerem de uma hora para outra?”, frase ouvida com frequência.

---

<sup>10</sup> Houve um apelo à população que enviasse qualquer foto da exposição do museu.





Quando se fala de museus da cópia (como o faz Robin), não está em jogo o fato de o acervo original ter desaparecido. Qual o valor da cópia, sem o referente original? No caso do Museu Nacional, é a possibilidade de materializar as cinzas em réplicas do antigo acervo. A ciência vive de experiências. “Do pó e das cinzas dessa tragédia, que repercutiu em todo o mundo, surgiu um projeto experimental que pode contribuir na recuperação de parte do acervo tomografado antes do incêndio. Os pesquisadores estão adicionando “restos” do Museu Nacional a resinas de impressoras 3D para recriar ou restaurar peças.”<sup>11</sup>

“Desde o fim de 2018, foram “fabricados” com carvão e restos de madeira resgatados dos destroços do museu um fóssil do crocodilo pré-histórico *Mariliasuchusamarali*, que viveu no Brasil há quase 70 milhões de anos e um *shabit*, tipo de estatueta funerária egípcia que era colocada junto a corpos mumificados do Egito Antigo.”<sup>12</sup>



---

<sup>11</sup> <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/pesquisadores-usam-cinzas-do-museu-nacional-para-reconstruir-acervo-destruido-em-incendio-06042019>. Consulta em 20/06/2019; 13:32hs.

<sup>12</sup> Com autorização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), responsável pela recuperação do prédio centenário que abrigava o museu, foram recolhidos itens que seriam descartados para análise de equipes do Laboratório de Processamento de Imagem Digital (Lapid), sob a coordenação do pesquisador Sergio Alex Azevedo. (cf. Nota 11).





Há toda uma gama de esforços para que o histórico se recupere. Não se discute mais o real da história, mas sim de se reinventar o real, uma vez “desrealizado”. Um real feito de cinzas, ou de cacos. Um real tecidono rasgos da memória, parafraseado em memória-imagem. Uma espécie de repetição calcada na reprodução da imagem original, “em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase.” (Pêcheux, 1999; p. 53) Mas e quando o original não se recupera? Caso dos mais de 18 mil itens, alguns raríssimos, além de equipamentos e móveis, abrigados no Setor de Linguística, que foram reduzidos a pó? Exceção feita a um velho arquivo, que apesar de destruído, manteve no seu interior fichas de catalogação de dados de uma antiga pesquisadora, com marcas do incêndio, porém algumas possíveis de serem lidas:  $\tau\acute{\alpha}\gamma\theta$  ‘folha’;  $\tau\iota\tau\alpha\kappa\iota\mu\theta\eta\theta$  ‘afolha é pequena’;  $\tau\acute{\alpha}\gamma\theta$   $\eta\acute{\upsilon}\nu\eta$  ‘verde’ (como folha).

Sobre a perda trágica da quase totalidade do acervo do Museu Nacional, aquilo que não pode ser reinventado, mesmo com toda a revolução tecnológica na esfera da informática, poderia ter sido resguardado, caso as instituições investissem em políticas de memória ao lado de políticas de acervo. “Pensar em política de memória nos remete à relação do acervo como arquivo, ou memória institucionalizada, com a noção de interdiscurso, pensado como a memória do dizer: “se no interdiscurso fala uma voz sem nome (Courtine), no arquivofala a voz comum, a de todos (embora dividida)” (ORLANDI, 2002). Os acervos, ao passarem pelo crivo do arquivo, ganham uma indexação que lhes garante referencialidade, o que, no entanto, *não garante o acesso aos mesmos*. Há todo um jogo de formas de poder e controle envolvendo a guarda dos acervos/arquivos, apagando o acesso a movimentos da história. Referimo-nos, aqui, por exemplo, à parte da história do Brasil, pouco referendada,





como a dos povos de origem. Estes apagados em sua identidade e em sua história: são desde sempre nomeados por uma expressão opaca, como a de “índios, indígenas”. Expressões-silêncio sem correlatos linguísticos em sua história e sem referência aos seus nomes próprios.” (Souza, 2016) Trazer estes acervos a público é promover o deslocamento do estatuto destes como peças de memória de arquivo institucionalizada – presas em reservas técnicas - para peças de uma memória em curso, aberta a significações. Aqueles que se nomeiam curadores, quase sempre, incorrem em erros ao pensarem que a salvaguarda dos mesmos é trancá-los a sete chaves, quando, na verdade, aí está o grande risco: eis o caso do Museu Nacional.

## CONCLUSÃO

Em nosso percurso, esbarramos em vários aspectos que dizem respeito à revolução tecnológica recobrando, sobretudo, o papel da memória digital.

A memória digital não se inscreve apenas como documento, mas também como monumento. É monumental porque, aparentemente, ela recobre tudo, ou, aparentemente, pode transformar tudo em acontecimento. Trata-se de uma revolução tecnológica de outra ordem, ligada ao corpo da memória, instaurando dois recursos: a manutenção do “**museu nacional nacional VIVE**” graças ao trabalho do digital e reinvenção do acervo perdido, porém guardado na memória de arquivo. Mas quando um acontecimento constitui memória?

Há toda uma distância que separa a realidade do fato de significação. “Lembrar um acontecimento ou um saber não é forçosamente mobilizar e fazer jogar uma memória social. Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja





reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social”(DAVALLON, 1999; p. 24)

E no caso em que o acontecimento é denegado? A saída é recorrer a uma história copernicana, deslocando-se a órbita da história. No movimento da poética do saber, apaga-se a crônica real sobre o fim do Museu Nacional, joga-se, assim, com a eficácia simbólica dos objetos culturais, operadores da história. Nesse caso, o acervo digital, ou o acervo reinventado em cópia, se constituem indissociavelmente como documentos e monumentos. De novo o papel da memória digital, na força da eficácia simbólica da imagem-memória de todo o acervo material perdido. Denega-se, assim, a imagem da tragédia:



## REFERÊNCIAS

ACHARD, P. **Memória e produção discursiva do sentido: papel da memória.** Campinas, SP: Pontes Editores, 1999

DAVALLON, J. **A imagem, uma arte de memória.** Papel da memória. Campinas, SP: Pontes, 1999

EWBANK, C. de O. Antropólogos, curadores de museus e museografia durante a gestão de Heloísa Alberto Torres no Museu Nacional (1838-1955). **Musas** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Brasília, n. 8, Brasília, 2018.





GADET, F.; PÊCHEUX, M. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística.** Campinas, SP: Pontes, 2004.

HENRIQUES, R. **Museus virtuais e cibermuseus: a internet e os museus.** Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/public/editor>. Acesso em: 15 jun. 2019.

HENRY, P. Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux. In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso** – uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp, 1990.

MILNER, J.C. **L’amour de la langue.** Paris: Seuil, 1978.

ORLANDI, Ev.P. **Língua e conhecimento linguístico.** Para uma história das ideias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História.** São Paulo, v.10, p. 7-28, 1993.

PÊCHEUX, M. **Papel da Memória.** Campinas, SP: Pontes, 1999.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história – ensaio de poética do saber.** São Paulo: UESP, 2014 [1992].

ROBIN, R. **A memória saturada.** Campinas, SP: Unicamp, 2016 [2003].

SOUZA, T.C.C de. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal. Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Linguística da Universidad de Buenos Aires: La Plata e Buenos Aires, 1997.

\_\_\_\_\_. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal. **CIBERLEGENDA**, Niterói, v.1, p.15 - 32, 1998.





\_\_\_\_\_.A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação.  
Rua, Campinas: 7, Pontes, 2001

\_\_\_\_\_.**Gestos de interpretação e olhar(es) nas fotos de Curt Nimuendajú: índios no Brasil.** Comunicação,VII Jornadas de Estudos de Linguagem - JEL, UERJ: 2012.

\_\_\_\_\_.Discurso e cinema: (i)materialidades discursivas e efeitos metafóricos.  
**CASA**, Araraquara, v.11, p.23 - 37, 2013.

\_\_\_\_\_.**Política de acervos e política de memória.** Comunicação,XXXI Encontro Nacional da Anpoll: 2016.





AS LOUCEIRAS DO MARUANUM E O TURISMO  
CULTURAL NA REGIÃO AMAZÔNICA: UMA  
ANÁLISE DO DISCURSO

MARUANUM TABLEWARE MAKERS (CRAFTSWOMEN)  
AND THE CULTURAL TOURISM IN THE AMAZON  
REGION: AN ANALYSIS OF THE SPEECH

Elloane Carinie Gomes e SILVA<sup>1</sup>

Diva de Mello ROSSINI<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Designer de Produto pela Universidade do Estado do Amapá (UEAP) e Mestra em Turismo e Hotelaria pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). E-mail: elloane.carinie@gmail.com

<sup>2</sup> Docente nos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Mestrado e Doutorado em Turismo e Hotelaria na Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). E-mail: divarossini@univali.br.





## RESUMO

Este artigo apresenta resultados provenientes da análise do discurso conduzida em nossa pesquisa de mestrado que objetivou evidenciar as Louças do Maruanum, no Estado do Amapá, como patrimônio cultural sob a ótica do turismo cultural. Trata-se de uma pesquisa qualitativa com objetivo exploratório-descritivo; os procedimentos utilizados foram a pesquisa teórica e de campo. Para a análise dos dados oriundos do estudo de campo foi utilizado o método do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) de onde destaca-se que o saber fazer das louceiras do Maruanum implica em uma troca cultural que reflete os movimentos do turismo na contemporaneidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Turismo cultural; louças do Maruanum; Análise do Discurso; Discurso do Sujeito Coletivo (DSC); patrimônio cultural.

## ABSTRACT

This article is the results four Master's research and aims to present an analysis of the table ware made in Maruanum, in the state of Amapá, as a cultural heritage, using the perspective of cultural tourism. It is a qualitative, quantitative research, with exploratory and descriptive objective; the procedures used were theoretical and field research. For the data analysis, the Discourse of the Collective Subject (DCS) method was used and as a result, it is note worthy that the know ledge of the Maruanum table ware makers (crafts women) implies a cultural exchange that reflects the movements of cultural tourism in contemporary times.



## KEYWORDS

cultural tourism; Maruanum tableware; Discourse Analysis; Discourse of the Collective Subject (DCS); cultural heritage.

### Introdução

A região amazônica constitui uma das últimas fronteiras de conhecimento da biodiversidade e dos grupos sociais relacionados a ela (ABREU; NUNES, 2012), a interação entre o natural e o social é nutrida pela conexão das pessoas ao meio, de onde nele e com ele, é impressa a sua materialidade (TAVARES, 2009). A floresta amazônica fornece as matérias-primas que constituem as louças do Maruanum, mostradas na Figura 01.

Figura 1 – Registro compilado das louças do Maruanum



Fonte: Bruno de Oliveira da Silva – Arquivo da apresentação do trabalho (2019).

A floresta é também o lugar onde vive a “mãe do barro”, a guardiã do barreiro, que permite e protege a confecção das louças desde a retirada da argila até a sua queima; nesse ritual, a louça pode ser considerada um “objeto mediador de um diálogo cíclico entre essas mulheres e a natureza; e entre natureza, mulheres e objeto” (COSTA; LIMA; CUSTÓDIO, 2016, p. 201). Todo

SILVA, E. C. G. e; ROSSINI, D. de. M. As louceiras do Maruanum e o turismo cultural na região amazônica: uma análise do discurso. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 426-456, set./dez. 2020.



o processo de confecção das louças do Maruanum, bem como suas formas de utilização, suscita saberes e trocas simbólicas com os visitantes da comunidade.

A partir disso, esta pesquisa busca analisar os referidos objetos dentro do segmento cultural do turismo, entendendo que eles constituem a ancestralidade da comunidade, uma importante fonte de renda, e “um sistema de produção artística que transcende sua natureza utilitária” (COSTA; LIMA; CUSTÓDIO, 2016, p. 208). Para tanto, foram adotadas a pesquisa teórica e de campo para analisar o saber fazer das louças do Maruanum como patrimônio cultural, sob a ótica do turismo cultural; como método de análise dos dados provenientes do estudo de campo, elegeu-se o Discurso do Sujeito Coletivo – DSC, com base em Lefèvre e Lefèvre (2006).

## **TURISMOCULTURAL E ARTE POPULAR**

Para iniciar as reflexões deste trabalho é necessário interpor uma breve conceituação do turismo cultural, que compreende as atividades turísticas relacionadas, essencialmente, a vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura (BRASIL, 2010). Pontua-se que a vivência se refere a duas formas de relação entre o turista e a cultura: o conhecimento, que é a busca por entender e conhecer; e a experiência participativa, contemplativa e de entretenimento (SILVA, 2015).

Nos últimos anos, diversas combinações surgiram no segmento do turismo cultural como forma de analisar as potencialidades do desenvolvimento humano e/ou social das comunidades tradicionais, dentre elas, a interação com a arte popular e/ou artesanato local; essa interação é evidente, pois o turista é um grande consumidor desses objetos, tornando-se necessário





considerar uma multiplicidade de olhares sobre essa relação (PEROTA, 2005). Sobre isso, são necessários alguns entendimentos acerca dos significados de arte popular e artesanato por serem as expressões mais emblemáticas da chamada “cultura popular”.

Em meio ao emaranhado teórico existente, pontua-se que para Octávio Paz (1998) o artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo; em adição, Emanuel Araújo e Frederico Pernambuco de Mello, curadores da exposição<sup>3</sup> de Arte Popular da Mostra do Redescobrimento, enfatizam que os termos “folclore” e “artesanato” deveriam ser excluídos do nosso vocabulário para compreendermos o “universo da criação popular”, devendo considerar a Arte Popular sem distinções em relação as outras, pois todas têm valor estético e significados (ZUCON; BRAGA, 2013). Considera-se ainda a observação feita por Zucon e Braga (2013) ao não estabelecerem uma diferenciação entre o artesanato e a criação de obras únicas, inserindo-o no contexto moderno, onde a “arte é um produto”, o que significa que ela é passível de ser comercializada e de fornecer sustento aos seus realizadores.

No caso deste trabalho, essas expressões foram adotadas como sinônimos para fazerem referência à vasta e diversa produção de objetos – com contextualização histórica, valor simbólico e identidade cultural – que, em muitos lugares, envolvem elementos de identidade comunitária ou regional (ZUCON; BRAGA, 2013). Segundo Cuéllar (1997), esses objetos, como expressão das tradições em constante renovação, são um verdadeiro patrimônio vivo e, a um só tempo, um meio de subsistência e fator de equilíbrio; sendo tradicionalmente “um complemento básico da economia

---

<sup>3</sup> Na ocasião da comemoração dos 500 anos do Brasil (ZUCON; BRAGA, 2013).



rural e funciona como um sistema informal de capacitação da mão de obra e fomento ao turismo” (FERNANDES, 2017, p. 166).

Dentro desse contexto, o turismo não é somente uma atividade econômica, mas também um movimento que carrega representações, signos, identidade e resistência (SILVA; SILVA, 2016). Essa interação denota que através do turismo é possível descobrir a diversidade e exercitar a capacidade de conviver com as diferenças, assim como exercer a comunicação, a negociação e o compromisso mútuo, nessas circunstâncias, o turismo realizado do ponto de vista cultural é, simultaneamente, realizado na escala humana e significa aprendizagem (PIMENTEL, 2009).

## **ESTRATÉGIAS EM CAMPO**

Diante do exposto e para atender ao objetivo da pesquisa, recorreu-se ao estudo de campo, com observação participante, ocorrido nos meses de novembro/dezembro de 2018 e abril de 2019 na comunidade de Santa Luzia do Maruanum, distante 70 km da cidade de Macapá, capital do estado do Amapá. Para a coleta de dados foram utilizados roteiros de entrevista semiestruturados destinados ao grupo focal<sup>4</sup> – que se encaixa no paradigma geral da pesquisa qualitativa (BARBOUR, 2009) –, composto por três mulheres ceramistas, são elas: Marciana Nonata Dias, Deuzarina Costa Silva e Raimunda Costa da Silva.

Foram definidos ainda, dois grupos de informantes<sup>5</sup>, o primeiro formado por representantes de instituições, de onde selecionamos duas gestoras – uma

---

<sup>4</sup> Com autorização do uso da gravação de voz da discussão, por meio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido associado a autorização de imagem e vídeo.

<sup>5</sup> Com autorização do uso da gravação de voz das entrevistas por meio do Termo de Autorização para Coleta de Dados.



representante do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE-AP) e uma representante do Instituto Municipal de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (IMPROIR). No segundo grupo, formado por representantes de empreendimentos locais que utilizam ou já utilizaram as louças do Maruanum em produtos ou serviços, selecionamos o proprietário de um espaço cultural em Macapá, com serviço de bar e restaurante, e um designer responsável por projetos de tematização em hotéis da cidade de Macapá. A seguir são construídos os resultados das análises provenientes do Discurso do Sujeito Coletivo – DSC.

## **O DISCURSO DO SUJEITO COLETIVO**

Para a análise dos dados provenientes do grupo focal e dos grupos de informantes, escolhemos o método do Discurso do Sujeito Coletivo – DSC, com base em Lefèvre e Lefèvre (2006), que utiliza a teoria das representações sociais, preservando as dimensões individual e coletiva articuladas em resultados que podem ser generalizados e aparecem, numa escala coletiva, como depoimento sob a forma de discurso (AZEVEDO; CONEJERO, 2016). O discurso é caracterizado como o ponto de articulação entre os processos ideológicos e os fenômenos linguísticos e, sua análise centra-se na concepção de um sujeito “que vai perdendo a polaridade centrada ora no eu ora no tu, enriquecendo com uma relação dinâmica entre identidade e alteridade – que vai ocupar o centro de suas preocupações atuais” (BRANDÃO, 1995, p. 62).

Neste sentido, o centro da relação não se encontra no “eu” ou “tu”, mas no espaço discursivo criado entre ambos (BRANDÃO, 1995). Para Lefèvre e Lefèvre (2006) os sujeitos coletivos são entidades sociológicas pois são





portadores de representações sociais “vistas como expressões ideológicas ou simbólicas de configurações sociais objetivas [...]”; e também entidades discursivas na medida em que se trata de sujeitos coletivos de discurso” (AZEVEDO; CONEJERO, 2016, p. 04).

O DSC propõe organizar, tabular e analisar os materiais verbais que constituem seu *corpus*, extraindo-se de cada um deles os operadores, que são: as expressões-chave (E-Ch), trechos literais dos depoimentos que indicam e/ou sinalizam o principal conteúdo dessas respostas; as ideias centrais (IC), fórmulas sintéticas que nomeiam o sentido de cada trecho, ou conjunto de trechos, dos depoimentos e de cada categoria; as ancoragens (AC), que sinalizam o valor, a crença, a teoria ou a ideologia que o autor do discurso professa; por fim, o DSC, que são os signos compostos pelas categorias e pelo seu conteúdo, ou seja, as expressões-chave com as ideias centrais semelhantes sob uma categoria (LEFÈVRE; LEFÉVRE, 2006).

Isto posto, após a transcrição das entrevistas fornecidas pelas mulheres ceramistas do Maruanum, foi realizada a análise dos dados por meio do *software* de apoio, o *DSCSoft*, que auxilia na construção do DSCa partir da indicação das ideias centrais agrupadas sob categorias de análise, fornecendo as expressões-chave associadas. A partir disso, estabeleceu-se o diálogo do DSC com a literatura para a compreensão das impressões captadas, discutidas nos tópicos subsequentes.

## **DISCURSO DO SUJEITO COLETIVO: AS LOUCEIRAS DO MARUANUM**

A construção do discurso do sujeito coletivo ocorreu da seguinte forma: a primeira pergunta gerou doze expressões-chave (E-Ch) que resultaram em sete ideias centrais (IC) e cinco categorias (Cat.), como mostra o Quadro 1.



**Quadro 1** –Exemplo da construção do Discurso do Sujeito Coletivo oriundo do grupo focal

Pergunta 1: O que são as louças do Maruanum?

Entrevistado	E-Ch	IC	Cat.
Marciana	As louças significam pra nós um grande trabalho que nóstem com as nossa mão calejada.	As louças significam um grande trabalho.	A
Raimunda	É muito importante pra nós porquedas peça que a gente tira a renda pra gente sobreviver. É o meio de renda que a gente tem. [...] através das louças a gente compra as outras coisas que a gente tem de precisão porque a gente faz a louça e vende...aí da pra gente sustentar os filhos da gente...a escola, tudo que é preciso pra dentro de casa, é muito importante.	É o meio de renda, pois através das louças podemos comprar as coisas para casa e sustentar os filhos da gente.	B
Deuzarina	[...] quando eu vendo eu ganho dinheiro que é pra comprar minha alimentação. [...] o meu remédio também.	Quando eu vendo as louças eu ganho dinheiro para comprar minha alimentação e o meu remédio.	B
Marciana	A importância das nossas louças do Maruanum porque é de função pra nossas comunidade.	As louças do Maruanum têm função para as nossas comunidades.	C
Raimunda	[...] é uma coisa muito importante o uso das peça né?! [...] dentro da comunidade é importante porque não é só nós que usa, quase todo mundo da comunidade usa a peça. [...] tem como a gente utilizar todas elas que a gente precisa.	É importante o uso das peças dentro da comunidade e tem como a gente utilizar todas elas.	C



Marciana	A comunidade valoriza, tem compradores que vem de fora e nós temos nosso retorno.	A comunidade valoriza, tem compradores que vem de fora e nós temos nosso retorno.	E
Raimunda	[...] não tanto só pra nós daqui da nossa comunidade, mas todas pessoa que gosta de ter a argila, as peça, os artesanato em casa.	É para todas as pessoas que gostam de ter a argila e o artesanato em casa.	D

**TOTA 7**

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

A frequência de ideias centrais destacou duas categorias: “é o meio de renda”(Categoria B) e “a comunidade usa as louças do Maruanum”(Categoria C), como mostra a Tabela 01.

**Tabela 1** – frequência das categorias que agrupam as ideias centrais

		(N)	frequência Ideias	frequência Entrevistados
<b>A</b>	As louças significam o trabalho	1	14,29 %	33,33 %
<b>B</b>	É o meio de renda	2	28,57 %	66,67 %
<b>C</b>	A comunidade usa as louças do Maruanum	2	28,57 %	66,67 %
<b>D</b>	É para quem gosta de ter a argila e o artesanato em casa.	1	14,29 %	33,33 %
<b>E</b>	A comunidade e as pessoas de fora valorizam as louças	1	14,29 %	33,33 %
<b>TOTAL DE RESPOSTAS</b>		<b>7</b>		
<b>TOTAL DE ENTREVISTADOS</b>		<b>3</b>		

Fonte: *DSCSoft*, 2019.

As primeiras impressões captadas evidenciam que as louças do Maruanum assumem, na contemporaneidade, o apelo identitário ao ancestral (ALMEIDA, 2010), ou seja, embora sejam vistas como uma fonte de renda e “[...] busquem



a forma nova, não escondem a ligação profunda com a tradição de produzir os utensílios para dar de beber e comer, para cozinhar [...]” (ALMEIDA, 2010, p. 212). O DSC que traz a compreensão dos significados das louças do Maruanum para as mulheres ceramistas está exposto no Quadro 2.

**Quadro2** – Discurso do Sujeito Coletivo referente a pergunta 01 (QUADRO 01).

<b>Ideia Central (Cat. B e C)</b>	É o nosso meio de renda e a comunidade usa as louças.
<b>DSC</b>	As louças são o meio de renda, através delas a gente compra as coisas pra nossa casa e pra sustentar os filhos da gente, isso é muito importante. Quando eu vendo as peça, nós tem mais recursos. Além disso, as louças são importantes para o uso dentro da comunidade, elas tem função!

Fonte: DSCSoft, 2019.

Em função de ocupar muitas páginas, optou-se por não mostrar todos os quadros e tabelas gerados a partir das demais perguntas do roteiro de entrevista; deste modo, a partir de mais 8 perguntas, foram geradas 61 (sessenta e uma) expressões-chave, que resultaram em 52 (cinquenta e duas) ideias centrais e 28 (vinte e oito) categorias. A síntese do DSC do grupo focal é apresentada a seguir, junto a sua interpretação; neste sentido, opta-se por utilizar as narrativas que proporcionavam uma leitura direta a respeito do posicionamento do grupo com relação as dimensões simbólicas das louças e sua relação com os visitantes.

Sobre as origens do conhecimento tradicional das louceiras, o discurso segue:

Desde que eu me entendi que eu mexia e fazia, era o mesmo material que nós faz hoje que a gente fazia. Do mesmo jeito que eu comecei, desse mesmo jeito eu faço. Desde quando nós comecemos é do mesmo jeito que nós faz.





Existe no Maruanuma tradição de instrumentalizar o barro, um saber fazer compartilhado e reproduzido ao longo da história dessa comunidade e das louceiras, esse conhecimento é nutrido no próprio convívio com o universo da criação, da experimentação, da encantaria, da religiosidade e da arte (COSTA; LIMA; CUSTÓDIO, 2016), sendo uma expressão coletiva, por se tratar de um marcador identitário da comunidade, mas também individual, por carregar a forma e simbologia de cada louceira. Assim:

Quando eu comecei a fazer as louças era porque eu achava bonito a mamãe fazendo aquelas peça, aí eu fui pegando e fui fazendo as peça. Eu acho bonito trabalhar com a argila e eu tenho uma boa paciência pra fazer as peça, acho o barro macio e eu tenho aquele amor, aquele carinho de fazer minhas peça, me sinto muito à vontade em fazer a minha loicinha com toda a paciência do mundo.

As mulheres associam o trabalho no barro às suas memórias e recordam experiências vividas atreladas a afetividade. Neste sentido, a recordação “tem uma função interdependente em relação à percepção [...]. Grande parte do que se percebe é recordação e a percepção é seu ponto inicial” (MARTINS, 2002, p. 02), portanto, o que acontece na memória é um processo de reconstrução atrelado a realidade vivida e em função dos interesses do momento presente (BOSI, 2003).

Quando questionadas sobre os turistas que compram as louças, o discurso das ceramistas aponta para a relação identitária com elas mesmas, uma vez que as louças “condensam ações, relações, emoções e sentidos” (LAGROU, 2010, p. 02) e é por meio delas que elas existem no mundo e apontam, também, para o olhar do turista que atribui significados as





louças conforme sua própria bagagem cultural, evidenciando o caráter de contemplação; neste caso, reconhecendo que no contexto da comunidade do Maruanum, as louças são utilitários e evocam um mundo simbólico, ou seja, a instrumentalidade e a arte não são excludentes, mas reforçam uma a outra (LAGROU, 2010). O discurso segue assim:

Quando as pessoa vem eles façam primeiro a pergunta ‘como é que é usado?’, porque tem gente que compra mai pra enfeite da casa e tem gente que compra mesmo pra utilizar as peça. Eles acham bonito as nossas peça, a gente faz e eles encomendam porque as loiça do Maruanum é que tem mais resistência, vai no fogo e dura mais. Os turista sabem da onde que vem, a origem das peça é no maruanum e eu acho que eles vê a gente fazer essas peça e ficam interessado a comprar as peça aqui do maruanum. Um turista veio lá em casa, me encomendou umas peça que ele queria, umas peça que ele queria fazer presente, porque eles falo que as peça do Maruanum é as que tem valor e as que tem a cultura do Amapá é a do Maruanum. Eles acham que é a melhor peça que eles já encontraram no Brasil [...], porque as louça do Maruanum é diferente das outras peça, das outras panela que o pessoal faz.

[...] As louças do Maruanum tem uma grande história né?! Eles se interessa pela história, pela tradição da comunidade e as nossas peça é feita com argila, o caripé e a jutaicica, e as outras peça que faz não é feito com esse trabalho que as loicera do maruanum faz.

Utilizando a leitura de Alfred Gell (2001) sobre contemplação e arte, as louças do Maruanum agem sobre a mente do receptor, sugerindo “intencionalidades diversas interconectadas” (LAGROU, 2010, p. 16), onde é possível que os visitantes interpretem, através da forma das louças, os aspectos culturais dessas mulheres; neste sentido, as louças se aproximariam da arte conceitual por apresentarem, através de sua instrumentalidade, o conhecimento corporificado das ceramistas. O DSC ressalta ainda que a retirada do barro é o símbolo do seu trabalho e do esforço despendido





durante o processo de confecção das louças, além disso, é a partir dele que se estabelece o contato com a “mãe do barro”:

Tu podia vir no tempo da tiração do barro que aí você via tudo, como é que a gente tira, como a gente tem que tirar essa terra preta de cima, a gente limpa primeiro tudinho pra poder retirar o barro que tá lá embaixo. Não é só fazer a roda lá, cavar e tirar aquela primeira camada e já tá boa não! A gente vai buscar lá no fundo mesmo, tira a primeira camada, tira segunda, tira a terceira, a quarta camada é que aparece o barro. Depois do processo tudinho, a gente coloca o barro na canoa e traz para a residência de cada uma. Dá serviço! [...] quando a gente chega pra tirar o barro, a gente tem que tirar, tirar licença da mãe do barro...tem que tirar licença da mãe do barro pela...deixar a gente tirar nosso barro e fazer nossas peça pra queimare em paz [...].

Assim, a relação das mulheres com o barro antecede a relação com a cerâmica. Ao aproximarmos essa inferência à proposta de Lévi-Strauss (1964), em seu livro “O cru e o cozido”, em que utilizando a metáfora, o antropólogo trata do cru como a natureza e o fogo como a cultura (LARAIA, 2006), é possível denotar que a relação das mulheres com a matéria-prima – em primeira ordem, está relacionada à experiência do sensível, do contato com a natureza, sustentado por um pensamento mítico que, posteriormente, implica na experiência do inteligível – o de segunda ordem, ou seja, o olhar dessas mulheres sobre as significações da cerâmica já pronta.

Nesse contexto, os mitos ensinam que “a terra não deve mais ser o que se come, e sim o que se coze como alimento para nele poder cozinhar o que se come. De alimento propriamente no estado de natureza, a terra assume o papel de recipiente, isto é, obra cultural” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 221). Além disso, ao convidarem os visitantes para a participação no processo de





feitura da cerâmica desde a retirada do barro, as louceiras demonstram a vontade de compartilhar a sua visão do mundo. Na percepção delas:

As louças do Maruanum tem uma grande história né?! Eles se interessa pela história, pela tradição da comunidade e as nossas peça é feita com argila, o caripé e a jutaicaica, e as outras peça que faz não é feito com esse trabalho que as loicera do maruanum faz. Eles vão um dia lá na comunidade, já tem indicação de onde é que tem as peça, aí eles vão se informando cas pessoa, qual é as loiceras e levam eles pra mostrar onde é que as loiceras moram. Acho que vem mesmo pelas louças! Mas, quando eles vem aqui eles se interessam pelas fruta, pela farinha, tucupí, a tapioca, o marabaixo. Eles almoçam lá [...].

Ao tratar do “turismo comunitário e seu patrimônio”, na perspectiva da afirmação cultural, Maldonado (2009) denota que “o fator humano e cultural da experiência é o que cativa o turista e precede a simples motivação de imersão na natureza”. Os princípios que o segmento do turismo se baseia, deriva dessa cosmovisão, ou seja, “uma visão holística onde o homem e a natureza formam parte de uma unidade total e indivisível” (MALDONADO, 2009, p. 30). Portanto, o turismo não deve competir ou suplantar as atividades tradicionais que têm garantido a sobrevivência dos povos, na realidade, ele deve ser concebido para a potencialização e dinamização dessas atividades que já são controladas com imensa sabedoria e maestria (SILVA, 2019). Na comunidade do Maruanum, os visitantes são recebidos pelas próprias louceiras, almoçam em suas casas, “se interessam pelos frutos e pela farinha da mandioca”, e assistem às apresentações de Marabaixo. Segundo as ceramistas:

O turismo não mora aqui na cidade, não mora aqui nas comunidades, os turísticos vem de fora. É aquelas pessoa que vem pra comprar as peça! O turístico chega em Macapá, lá na casa do artesão, fazendo procuração das peça de artesanato do Maruanum. E tá tendo muita saída...e eles





vendo, eles conhecendo a história, eles se interessem mais ainda, por causa da história do processamento que a gente faz das nossas louça. [...] É importante ele vir aqui comprar as minha louça, tem vez que “ah vai chegar uns turista que eles vão querer as nossas peça!” e então, a gente já vai com aquela certeza, aquela confiança deles comprar as peças. Eles vem a gente tá, pede pra gente fazer pra eles verem como é que a gente faz e a gente vai fazendo, eu acho que isso que eles fico animado de ver, como é que nós trabalha com as nossa peça.

Em relação as trocas econômicas, é enfatizada pelas louceiras o aumento de sua renda ocasionado pela venda das louças de barro e, sobretudo, um sentimento de orgulho quando percebem o interesse por elas, que “são assim porque as louceiras do Maruanum é que faz!”. Sobre isso, segundo a Organização Mundial do Turismo (2003, p. 46), os “[...] elementos culturais podem encontrar no turismo um importante veículo de revitalização e conservação”, quando os residentes observam que os turistas apreciam suas tradições, é mais provável que renovem seu orgulho em relação a sua cultura e apoiem a sua conservação.

As louceiras demonstram que a proximidade com os visitantes desperta a valorização de suas raízes histórico-regionais e desperta o sentimento de orgulho em relação ao seu ofício; especificamente, por intermédio das louças são reconhecidos os outros aspectos culturais da comunidade (SILVA, 2019). Nesse contexto, o turismo cultural pode gerar benefícios não apenas em relação a renda das louceiras, mas também para o fortalecimento da cultura local. Para Jovchelovitch (1998), citada por Irving (2009, p. 111), “é no encontro que saberes sociais se produzem e são renovados laços de diferença e solidariedade que envolvem o sentido de comunidade e pertencimento”.

Em suma, a arte popular como elemento significativo da cultura, tem sido uma forte aliada para a valorização turística e identidade





sociocultural, trazendo implicações para o desenvolvimento do turismo cultural, que como agente de desenvolvimento local, pode agir como indutor para “pequenos negócios [...], levando em consideração a preservação do patrimônio cultural” (SILVA, 2015, p. 57). Nesse caso, o desenvolvimento está relacionado ao bem-estar e a apreciação do ser humano como agente do próprio desenvolvimento (SILVA, 2015).

### **DISCURSO DO SUJEITO COLETIVO: REPRESENTANTES DE INSTITUIÇÕES**

A partir das 7 perguntas do roteiro de entrevista foram geradas 42 (quarenta e duas) expressões-chave, que resultaram em 30 (trinta) ideias centrais e 31 (trinta e uma) categorias. A síntese do DSC do grupo denota uma forma de pensar as louças do Maruanum como uma herança cultural que é parte integrante da memória social da comunidade. Tal memória, de acordo com Rodrigues (2002) aflora como portadora da historicidade e as condições de construí-la são mutáveis, refletindo relações políticas e a valorização que a sociedade dá ao passado. Como segue:

Eu considero como uma das culturas que mais caracteriza o nosso povo, o nosso Estado e retrata o nosso modo de ser, é um símbolo. Elas vão e fazem um vaso, mas deus o livre! Elas fazem de tudo pra dar certo, pra ter um símbolo, uma simbologia daquelas peças que elas estão fazendo, a importância daquele material. Acho que ali está tudo muito relacionado, a história das louceiras, o modo de fazer, a questão técnica de fazer que é um atrativo muito grande, tem todo um rito por trás. Como Patrimônio Cultural eu entendo que é inquestionável, pela forma como elas constituem aquele objeto, pela forma como os elementos que compõem toda aquela forma de fazer, então tem todo um misticismo ali envolvido, tem toda uma história ali envolvida, envolve questões religiosas num processo que tem muito respeito, um processo de família, [...] na forma de todo um ritual e todos precisam saber!





Convém lembrar que a memória está intimamente ligada à identidade, e para essas instituições o conhecimento tradicional imbricado nas louças de barro do Maruanum caracteriza a comunidade, além de manter relações histórico-culturais refletidas nos modos de ser. Com base nessas percepções, as instituições identificam um turismo “de nicho” para a comunidade, exemplificando o turismo cultural, turismo religioso e turismo quilombola, e ainda considerando as louceiras do Maruanum como o elemento a ser estruturado e “desenvolvido” como um fator chave para a comunidade, sendo por meio delas que o turismo deve ser pensado. Segundo eles:

Eu vejo o Estado como um todo, e eu vejo que a gente tem que trabalhar turismo de nicho, então por exemplo, o Maruanum ele tem um nicho religioso, esse nicho cultural da questão quilombola que é muito forte, então esse nicho específico tem um potencial muito grande e vejo como uma grande oportunidade de ser trabalhado e desenvolvido. Pra desenvolver esse nicho, pra desenvolver esse turismo, já tem um elemento, já tem as louceiras, o produto, agora precisa se estruturar isso. Então alguns elementos precisam ser estruturados no Maruanum pra potencializar esse trabalho das louceiras do Maruanum e elas poderiam sim fazer isso, a própria comunidade!

O discurso segue desta forma:

Nesse caso, as louças do Maruanum são um atrativo turístico devido ser somente nesse lugar, nessa comunidade, que têm as mulheres que produzem, na realidade é o saber fazer, é o que elas fazem, o ritual que elas fazem, [...] principalmente a valorização do modo de fazer essas louças. O rito de fazer, ele é muito forte, e a consequência disso é de ter uma panela funcional, uma panela cheia de elementos fortes que eu vejo que tá muito agregado. Acho que um tá associado ao outro, o valor agregado daquela panela é imensurável, toda essa história que elas trazem, que elas carregam, que elas depositam naquela panela. [...] então eu vejo como um fator chave numa comunidade que se pretende





trabalhar o turismo cultural, vejo que esse saber fazer tem um valor muito grande naquela comunidade, para aqueles produtores ali.

Nesse caso, foi identificado que a interação com a comunidade procura os significados construídos pelas louças, visando o protagonismo das mulheres ceramistas, portanto, a noção de interpretação do patrimônio já é usada por essas instituições para nutrir o seu relacionamento com elas. Segundo Freire e Pereira (2005), o turismo cultural pode ser viabilizado, em grande parte, através da interpretação planejada e realizada junto a comunidade, compreendida por Aloísio Magalhães (1985) como “a melhor guardiã do seu patrimônio” e que deve ser a “melhor anfitriã de seus visitantes” (FREIRE; PEREIRA, 2005, p. 127).

Em contrapartida, o DSC aponta também para a “negociação dos significados” (SAPIEINSKAS, 2012) das louças no seguinte trecho:

Eu lembro que nós fizemos um trabalho com elas, com essa questão da venda da peça, onde ela requer uma estrutura de transporte um pouco mais pesado e aí nós pensamos, dona Marciana e as meninas “bora trabalhar uma linha de souvenir” porque assim, o turista quer levar uma lembrança daquela comunidade e, geralmente, ele vêm para uma viagem rápida e não querem levar uma panela, porque ela é mais pesada, então nós trabalhamos com elas algumas peças pequenas, mas mantendo as mesmas características.[...] mas aquilo foi uma outra possibilidade, uma outra forma de potencializar a venda. Eu lembro que na época também, a gente resgatou uma peça, [...] tipo um candeeiro, uma espécie de uma luminária que elas faziam da época que os antepassados usavam e elas tinham deixado de produzir essa peça.

Percebe-se que o “resgate” de um tipo de louça que as antepassadas das louceiras produziam, mostra que embora a atuação das instituições ocorra sobre uma prática já existente no local e compartilhada socialmente, ocorre uma “luta” pela produção simbólica. Isso pode estar associado a uma ação





no sentido de transformação da visão de mundo que ocorre com a inserção das louças de barro no campo turístico, reforçada pelas ações de criação de *souvenirs* para que haja a sua “adequação” para um novo mundo social (contexto).

Em adição, a comunidade do Maruanum é vista como um “lugar” que é capaz de falar sobre si mesmo e falar através das louceiras, assim:

É o que elas fazem que chama muito a atenção porque não tem outro lugar que faz do jeito que elas fazem. E acredito, também, que o lugar é um atrativo.

Desta forma, a potencialização do trabalho das louceiras, partindo da própria comunidade considera que a interpretação do patrimônio e sua dialética localizam-se entre o inconsciente coletivo e sua representação concreta (FARIAS, 2005). O grupo ainda apontara a necessidade da corresponsabilidade ao pensar o turismo cultural para a comunidade do Maruanum. No discurso:

No caso da nossa Instituição, foram oportunizadas muitas coisas para as louceiras, e elas participam. É muito no tempo delas, no momento delas, [...] então elas aceitam, elas concordam e tem consciência que essas instituições chegam lá pra dar o apoio. Mesmo na Instituição, temos uma sala, uma divisão do Museu de História do Negro e, nessa sala tem algumas louças delas que as pessoas vão lá comprar, e lá a gente explica, fala sobre elas, passamos o contato delas. [...] é preciso que as partes interessadas, essas instituições estejam muito sensíveis a causa e que elas estejam muito comprometidas [...]. Governo, SEBRAE, nós como incentivadores, nós temos que fazer a ponte, buscar viabilizar, facilitar o processo [...], é uma forma de facilitar a divulgação dessa cultura.

A discussão sobre esse planejamento local fala dessas instituições, empreendimentos e outras partes interessadas como “facilitadoras” que, objetivando dar visibilidade as louceiras do Maruanum, podem contribuir





para aumentar o interesse da própria comunidade. Por fim, essas instituições enxergam e fomentam um tipo de turismo centrado no diálogo cíclico entre as louceiras, a comunidade e os visitantes, sendo as louças de barro a materialidade da relação construída a partir dessa experiência.

## **DISCURSO DO SUJEITO COLETIVO: REPRESENTANTES DE EMPREENDIMENTOS LOCAIS**

A partir de 6 perguntas do roteiro de entrevista, foram geradas 24 (vinte e quatro) expressões-chave, que resultaram em 17 (dezessete) ideias centrais e 10 (dez) categorias. A síntese do DSC do grupomostra que as representações das louças antecedem a sua materialidade, como mostra o seguinte trecho:

Existem duas palavras-chave que podem definir tudo isso: a necessidade que as louceiras tinham de produzir suas próprias peças e a outra é a religiosidade. Essa necessidade de produzir suas próprias peças, de cozinhar, de fazer utensílios domésticos para sua própria gastronomia fez com que cada uma aprendesse esse ofício e desse ofício a religiosidade foi bastante impregnada no fazer dessas peças, é o ritualístico, as peças são como algo santo, da necessidade passou a ser algo santificado. Existe também o seu significado mais primitivo, porque elas ainda fazem as louças do Maruanum de modo primitivo e, antes mesmo, dos povos africanos chegarem a América, os indígenas também já utilizavam. Então, todo o modo primitivo ainda é resguardado nessa tradição que passa de geração para geração e que vai muito além de um prato, de uma panela, de um vaso, ou de qualquer outra coisa, pois têm as relações, primitivas, africanas, com simbologias, com significados e modos de fazer, [...] uma sincronia de energias.

Ao tratar do interacionismo simbólico, Simmel (2006) descreve um processo no qual os indivíduos, por meio de sua interação com os demais, retiram da realidade seu “conteúdo”, e este adquire uma existência independente





e autônoma em relação à realidade e ao próprio contexto (mundo social) do qual resultam (SAPIEZINSKAS, 2012); assim, o olhar desse grupo para as louças do Maruanum caracteriza-se pelo destacamento dos significados a partir de sua materialidade e alcança as relações sociais imbricadas. Embora a natureza do trabalho, por eles desenvolvido, suscite relações econômicas, eles relatam uma sintonia e consciência articuladas, reconhecendo que a preservação das louças, como patrimônio cultural, significa a preservação do “encantamento”.

O que eu acho que a gente tem que preservar essa cultura é pela alegria e pelo encanto que causa em todo mundo. As festas, o cantar, o falar da sua vida através de preces, através de cuidados, a peça é praticamente o externar do espírito daquelas mulheres. [...] a peça é simplesmente o fruto material desse espírito que há no Maruanum, que todo mundo se encanta.

O grupo sugere que este encantamento é o atrativo para a ressignificação do olhar das pessoas sobre o patrimônio cultural, conduzindo a uma relação pautada na experiência do “vivido”, ou seja, por meio da característica que nutre a interação entre o natural e o social dessa comunidade (TAVARES, 2009). Ressalta-se o trecho:

As louceiras do Maruanum representam o que eu vi e o que a gente tem que levar para o mundo lá fora, para o turista perceber que um dia ele pediu a benção a avó e hoje ele não pede mais. Então tem toda essa relação, muito mais cultural, de resistência, de se manter isso, de passar para as gerações do mesmo jeito que elas aprenderam. E resguardar isso como patrimônio é dar a elas essa vivacidade desse saber de continuar.

Nesse relato, revela-se não apenas o olhar atento desse grupo na interpretação da cultura, mas o engajamento no processo de comunicação





dessa interpretação, neste caso, a interpretação se distingue do simples fornecimento de informação, porque ela se torna a arte de revelar “o significado do legado natural, cultural ou histórico, ao público que visita esses lugares[...]” (MIRANDA, 2005, p. 95). Entretanto, uma das propostas que o grupo se refere – a incorporação das louças nos hotéis da cidade de Macapá –, trata desse ambiente como um “instrumento de consolidação das identidades locais”, fato que evidencia a linha tênue entre a interpretação e a apropriação das representações do patrimônio cultural. Como segue:

No meu projeto, a intenção era criar identidades no hotel para fomentar o turismo e fazer com que o hotel fosse um instrumento da consolidação dessas identidades locais. Foi aí que houve a necessidade de melhorar os ambientes, agregando valor para o próprio cliente, houve a necessidade e vimos a importância do projeto como forma de atrair mais hóspedes.

A apropriação que é feita dos conteúdos culturais considera que as louças carecem, de alguma forma, de consolidação (afirmação) por meio de outro mundo social (contexto), neste sentido, Geertz (1989, p. 89) afirma que “as pessoas usam conceitos da experiência próxima espontaneamente, [...] não reconhecem, a não ser de forma passageira e ocasional, que o que disseram envolve ‘conceitos’”, neste caso, as louças do Maruanum servem a diferentes conceitos de afirmação cultural.

Em outro momento, as louças do Maruanum são incorporadas respeitando o que as louceiras denotam como o seu significado primordial – a sua função –, evidenciando que a perspectiva da “valorização cultural”, enfatizada pelo grupo, busca as relações tradicionais atreladas aos seus serviços, como mostra o trecho:





Sobre o meu empreendimento, o nome já nos liga, já nos remete a questão tradicional, então quando a gente começou a fazer a feijoada nas panelas do Maruanum, desde a primeira vez que a gente começou a fazer a feijoada já foi nessas louças do Maruanum, e que já foi pensada nessa questão do tradicional delas, nesse lugar, nesse empreendimento. É exatamente porque elas mantêm essa tradição, as panelas são muito ligadas a isso, ao modo de fazer, a ser um modo artesanal. Então, todo mundo sabe que não é o mesmo sabor do que você fazer no fogão ou em outra panela.

Neste caso, trata-se de uma interpretação do patrimônio cultural colocada em prática, um caminho viável para uma mensagem compreensível ao público (MIRANDA, 2005). O DSC aponta também, para o estímulo à experiência naquela comunidade, evidenciado na seguinte narrativa:

Eu vejo um turismo para o Maruanum, ele indo lá e experimentando, como o turismo de experiência, funciona melhor do que você querer tirar elas de lá pra levar o seu produto pra alguém fora da sua realidade. Por isso eu digo “olha gente, o Maruanum é lá, nós temos que levar as pessoas pra lá, para elas verem que aquilo que elas pegam que tem toda uma história e elas vivenciarem essa história”.

Ainda que o grupo “retire” as louças de seu ambiente para incorporá-las em outros, eles assumem que “nós temos que levar as pessoas pra lá”, e isso, fortemente, ocorre na forma como eles buscam explicitar as representações das louças, com a intenção de “levar” o público à comunidade do Maruanum por meio da experiência estética e induzindo à sua ida até lá.

## **CONCLUSÕES**

Traçar um caminho científico para conhecer as louceiras da Comunidade do Maruanum – no Estado do Amapá, norte do Brasil – trouxe um profundo





entendimento sobre o universo em que elas vivem e se relacionam, que é caracterizado por uma subjetividade que não pode ser dissociada das louças de barro. Um dos primeiros aspectos percebidos foi a relação das mulheres com o barro; não se trata da “louça” do Maruanum, mas do “barro” do Maruanum, é a partir dele que as mulheres corporificam o seu conhecimento e se conectam à “Mãe do Barro”.

As louceiras têm como ofício a arte e perpetuam a ligação com o barro através das memórias resguardadas pela linhagem feminina nutrida pela importância que as louças têm para a comunidade. Essa identidade ancestral da louça torna as mulheres ceramistas, de fato, detentoras da memória dessa comunidade, onde seu ofício se funde à própria origem do Maruanum e instrumentaliza a relação subjetiva do caboclo com a natureza.

Foi na condução das entrevistas e análise do discurso que foi possível entender como a experiência do turismo cultural está começando a ser desenvolvida nessa região, sendo uma prática já existente no Maruanum, mas que não é estudada, ou seja, a comunidade recebe os visitantes de forma espontânea. Um aspecto relevante nesse caso, foi a busca por conhecer o posicionamento não só das mulheres ceramistas, mas de grupos que, de alguma forma, estabelecem ligação com elas e que intencionam fomentar e comunicar essa arte aos visitantes; isso demonstrou que esses grupos percebem as relações patrimoniais das louças de barro e buscam alternativas para a sua preservação, conservação e divulgação.

A pesquisa permitiu caracterizar não apenas a natureza do lugar, mas os modos de vida dos grupos humanos característicos da Amazônia. Isso pode servir como referência no momento de se pensar o Maruanum dentro do contexto da experiência turística. Contudo, ainda se mostrou





necessário que a sua forma particular de interação com o mundo seja mais explorada, uma vez que é na convivência com os “encantados” que se constroem as relações entre pessoas e a natureza e assim, podem ser construídas as suas relações com os visitantes.

Sendo assim, não é apenas a natureza o atrativo do lugar, mas também o fazer cultural dos grupos humanos que ali habitam, o que nos leva a compreensão de que essas nuances refletem os movimentos do turismo cultural na contemporaneidade, onde os fatores humano e cultural são indissociáveis da natureza ao se pensar na experiência turística. Diante disso, também surge a possibilidade de atrelar o patrimônio cultural de uma comunidade tradicional da região amazônica à dinâmica do turismo cultural, o que pode proporcionar experiências únicas aos visitantes e renovar a autoestima das louceiras e de sua comunidade.

Em relação aos grupos de informantes, tratados na pesquisa, é necessário que aperfeiçoem suas estratégias de divulgação da prática cultural e adotem a perspectiva de interpretação deste patrimônio para que a comunicação turística gere benefícios econômicos e sociais para a comunidade do Maruanum sem afetar o seu ritmo de vida. Não é a intenção desta pesquisa limitar o saber fazer em algumas significações, portanto é válido pontuar a necessidade de um estudo mais amplo no que tange à incorporação de um quarto grupo de informantes, que poderia ser composto por turistas. Por fim, é necessário que o campo do turismo compreenda a linguagem do criar-saber-fazer amazônica, pois a partir dele podem ser delineadas experiências turísticas que convergem os aspectos subjetivo, estético e sustentável, significando uma nova forma de aprendizagem dessas trocas culturais.





## REFERÊNCIAS

ABREU, R.; NUNES, N. L. “Tecendo a tradição e valorizando o conhecimento tradicional na Amazônia: o caso da ‘Linha do Tucum’”. In: MACIEL, M. E. (Org.). **Horizontes Antropológicos: Saberes e fazeres**. Porto Alegre: UFRGS, 2012. p. 15-43.

ALMEIDA, F. L. de. “No princípio era a cerâmica: a volta às origens”. In: ALMEIDA, F. L. de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010. p. 25-54.

AZEVEDO, A. C.; CONEJERO, M. C. “Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) e Focus Group: alinhamento e contribuições para a pesquisa em Administração”. In: SEMINÁRIOS EM ADMINISTRAÇÃO – XIX SEMEAD. **Anais[...]**. São Paulo: FEA-USP. p. 01-13, 2016. Disponível em: <http://login.semead.com.br/19semead/anais/arquivos/894.pdf>. Acesso em: 5 maio 2019.

BARBOUR, R. **Grupos Focais**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Turismo Cultural: orientações básicas** [Secretaria Nacional de Políticas de Turismo, Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico – Coordenação-Geral de Segmentação]. Brasília: Ministério do Turismo, 2010.

CASCUDO, L. da C. **Civilização e cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

COSTA, C. S. da. “Louceiras do Maruanum em observância aos princípios ambientais: prevenção, precaução e função socioambiental da propriedade”.

SILVA, E. C. G. e; ROSSINI, D. de. M. As louceiras do Maruanum e o turismo cultural na região amazônica: uma análise do discurso. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 426-456, set./dez. 2020.



**Planeta Amazônia:** Revista Internacional de Direito Ambiental e Políticas Públicas, Macapá, n. 3, p. 145-152, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/planeta/article/view/554>. Acesso em: 20 mar. 2019.

COSTA, C. S. da; LIMA, W. M. da S.F.; CUSTÓDIO, E. S. “A Arte Cerâmica Do Maruanum: A Encantaria Como Linguagem Artística”. **Identidade!**, São Leopoldo, v. 21, n. 2, p. 199-212, 2016. Disponível em: <http://ism.edu.br/periodicos/index.php/identidade/article/view/2935>. Acesso em: 20 fev. 2018.

CUÉLLAR, J. P. de (Org.). **Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. Campinas: Papirus; Brasília: UNESCO, 1997.

FARIAS, E. K. V. “A Construção de atrativos turísticos com a comunidade”. In: MURTA, S. M.; ALBANO, C. (Org.). **Interpretar o Patrimônio: um exercício no olhar**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 59-73.

FERNANDES, A. P. “Um novo artesanato brasileiro: a busca por uma identidade cultural e social”. In: ARRUDA, A. J. V. (Org.). **Design e Inovação Social**. São Paulo: Blucher, 2017. p. 163-182.

FREIRE, D.; PEREIRA, L. L. “História Oral, Memória e Turismo Cultural”. In: MURTA, S. M.; ALBANO, C. (Org.). **Interpretar o Patrimônio: um exercício no olhar**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 121-130.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.a., 1989.

GONDAR, J. “Memória individual, memória coletiva, memória social”. **Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, v. 8, n. 13, 2008. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4815/4305>. Acesso em: 25 abr. 2019.

IRVING, M. de A. “Reinventando a reflexão sobre turismo de base comunitária: inovar é possível?”. In: BARTHOLO, R.; SAN SOLO, D. G.; BURSZTYN,



I. (Org.). **Turismo de Base Comunitária**: diversidade de olhares e experiências brasileiras. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009. p. 108-121.

LARAIA, R. de B. “Claude Lévi-Strauss, quatro décadas depois: as mitológicas”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 167-169, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092006000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000100010). Acesso em: 27 maio 2019.

LAGROU, E. “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 01, n. 02, p.1-26, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 1 jun. 2019.

LEFEVRE, F.; LEFEVRE, A. M. C. “O sujeito coletivo que fala”. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, [s.l.] v. 10, n. 20, p.517-524, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v10n20/17.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LÉVI-STRAUSS, C. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MALDONADO, C. “O turismo rural comunitário na América Latina: gênese, características e políticas”. In: BARTHOLO, R.; SAN SOLO, D. G.; BURSZTYN, I. (Org.). **Turismo de Base Comunitária**: diversidade de olhares e experiências brasileiras. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009. p. 25-44.

MARTINS, L. C. “Memória e meio ambiente: a experiência com as mulheres das águas”. In: Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ambiente de Sociedade – ANPPAS. **[Anais...]**. São Paulo, 2002. Disponível em: <https://odonto.ufg.br/n/45140-trabalhos-academicos-sobre-a-comunidade-kalunga>. Acesso em: 7 abril 2019.

MENDES, F. R. N. “Modelando a Vida no Córrego de Areia: tradição, saberes e itinerários das louceiras”. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 14, n. 33, p. 229-243, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/42356/26751>. Acesso em: 15 maio 2019.

SILVA, E. C. G. e; ROSSINI, D. de. M. As louceiras do Maruanum e o turismo cultural na região amazônica: uma análise do discurso. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 426-456, set./dez. 2020.



MIRANDA, J. M. “O Processo de Comunicação na Interpretação”. In: MURTA, S. M.; ALBANO, C. (Org.). **Interpretar o Patrimônio: um exercício no olhar**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 95-105.

ORGANIZAÇÃO Mundial do Turismo. **Guia de desenvolvimento do turismo sustentável**. Porto Alegre: Bookman, 2003.

PAZ, O. “El Uso y la Contemplación”. **Revista Colombiana de Psicología: Relación de Saberes**, Bogotá, p.133-139, jun. 1998. [Texto tomado de la Revista de Camacol v.11(1). Edición 34, marzo 1988, pp. 120-125]. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4895343.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

PEROTA, C. **Impacto do artesanato no turismo**. Disponível em: <http://agrotures.web2156.uni5.net/Arquivos/Estudo%20do%20Impacto%20do%20Artesanato%20no%20Turismo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

PIMENTEL, A. B. “Dádiva e hospitalidade no sistema de hospedagem domiciliar”. In:

BARTHOLO, R.; SAN SOLO, D. G.; BURSZTYN, I. (Org.). **Turismo de Base Comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009. p. 216-239.

RODRIGUES, M. “Preservar e consumir: o patrimônio histórico e o turismo”. In: FUNARI, P. P.; PINSKY, J. (Org.). **Turismo e Patrimônio Cultural**. São Paulo: Contexto, 2002. p. 13-24.

SAPIEZINSKAS, A. “Como se constrói um artesão: negociações de significado e uma ‘cara nova’ para as ‘coisas da vovó’”. In: MACIEL, M. E. (Org.). **Horizontes Antropológicos: Saberes e fazeres**. Porto Alegre: UFRGS, 2012. p. 133-158.



SILVA, E. T. da. **Patrimônio Cultural e Turismo: A Arte Santeira Piauiense**. 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado em Turismo e Hotelaria) - Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camboriú, 2015.

SILVA, C. L. R. da; SILVA, A. R. L. da. “O turismo cultural proporcionando novos caminhos à conservação dos valores artesanais”. In: IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais. **Anais[...]**. Porto Alegre, p. 01-14. Disponível em: <https://anaiscbeo.emnuvens.com.br/cbeo/article/view/196/188>. Acesso em: 25 abr. 2019.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TAVARES, M. G. da C. “Turismo e desenvolvimento na Amazônia brasileira: algumas considerações sobre o arquipélago do Marajó – Pará”. In: BARTHOLO, R.; SAN SOLO, D. G.; BURSZTYN, I. (Org.). **Turismo de Base Comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, p. 249-260.

ZUCON, O.; BRAGA, G. G. **Introdução às culturas populares no Brasil**. Curitiba: InterSaberes, 2013.





“ESQUECIMENTOS NÃO SÃO ALEATÓRIOS OU  
INOCENTES, SÃO ESCOLHAS”: UMA ENTREVISTA  
COM CAROLINA DANTAS

AN INTERVIEW WITH CAROLINA DANTAS

Entrevista conduzida por  
Jonathan Ribeiro Farias de MOURA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor-pesquisador de Língua Portuguesa da Escola de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz. Possui Doutorado (2018) e Mestrado (2015) pelo Programa de Pós Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro.





**Carolina Dantas** é formada em História pela Universidade Federal Fluminense (2000), possui Doutorado e Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História pela mesma instituição. Atualmente, é professora e pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), atuando na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), na Educação Básica e no desenvolvimento do projeto de pesquisa “Monteiro Lopes e o meio negro carioca na Primeira República: trajetórias, redes e agências”. Também é professora do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/UFF). Publicou livros e artigos sobre a produção da ideologia da mestiçagem, sobre a história do racismo e sobre personagens históricos negros e suas relações com a política e com a cultura no Brasil.

*1) No ano de 2020, o Movimento Black LivesMatter nos EUA e a derrubada da estátua do traficante de escravos, Edward Colston, na Inglaterra, recolocaram em pauta várias questões relativas ao racismo, à violência racial, à memória da escravização e às políticas de reparação. Como esse debate tem se dado no Brasil no campo da História?*

Os debates ligados ao racismo, à violência policial sobre como a nossa sociedade está estruturada em todos os aspectos a partir dele – que se amplificaram a partir do assassinato de George Floyd – estão nas lutas e nas pautas dos movimentos negros no Brasil há muito tempo. Já movimentos organizados em torno da derrubada de estátuas de traficantes de escravos, escravocratas ou de colonialistas/colonizadores ainda não apareceram por aqui, como tem ocorrido na África do Sul, na Europa e nos Estados Unidos,





desde, pelo menos, 2015. O que se tem notícia até o momento é que picharam a frase “bandeirantes assassinos” e jogaram tinta vermelha no Monumento aos Bandeirantes, em São Paulo, em 2013, o que bastou para motivar uma maior proteção policial no local. Mas esse debate sobre como o espaço público e a História pública são produzidos é fundamental em muitos sentidos e nos trazem problemáticas essenciais tanto para a pesquisa, quanto para o ensino de História. Que histórias a seleção de homenageados em estátuas e monumentos no Brasil nos conta? Em que medida, estão comprometidos com a perpetuação do racismo e das desigualdades? O que significa, por exemplo, haver em Salvador, a capital mais negra do Brasil, uma estátua de um dos maiores traficantes de africanos do país, carinhosamente abraçado a duas crianças brancas, numa praça em frente a uma maternidade? O que se escolhe homenagear dessa forma? O que se escolhe silenciar? Contudo, cada vez mais, dentro do campo da História, sobretudo a partir de 2003, com a Lei 10.639, esses debates têm estado presentes, especialmente, nos estudos sobre escravidão, sobre memórias da escravidão, sobre o Pós-abolição, num promissor diálogo com o Ensino de História, com a História Pública e com os “temas sensíveis”. Temos historiadores mais presentes nas redes sociais, nos jornais fazendo esses debates e produzindo pesquisas nas Universidades. Ainda há uma distância grande entre o que se faz na academia e a sala de aula, mas iniciativas como o Mestrado Profissional em História, disponibilização de publicações gratuitas têm contribuído para diminuir essa distância e para encorajar professores a buscarem na sua sala de aula e junto com seus alunos respostas para perguntas como: “Onde estão os negros? Onde está a História? Onde estão os negros na História?”, citando aqui o documentário “Zumbi somos nós”, da Frente 23 de Fevereiro, de São





Paulo. E assim problematizarem e ampliarem os tradicionais (e brancos) marcos da nossa História, que produziram silenciamentos, distorções e estereótipos inferiorizantes sobre a população negra. Não é mera coincidência, portanto, que esses debates tenham ganhado tanta força no Brasil em 2020. Não é mera coincidência que um dos subcampos mais promissores e mais produtivos da História hoje é do Pós-abolição, que tem avançado muito no conhecimento e da publicização de processos e sujeitos históricos, dores e lutas protagonizados por pessoas negras.

*2) As lutas ou questões trazidas pelos Movimentos Negros têm tido alguma ressonância nas pesquisas e nos debates travados no campo da História? Ou mesmo na produção de outras histórias que tragam o protagonismo da população negra na História do Brasil?*

Bem, o Movimento Negro é diverso e composto por vários grupos. O que eu posso dizer, de modo bem geral, é que no que toca os estudos mais específicos sobre a memória da escravidão e o pós-abolição, creio que sim, que há essa ressonância, embora também dissensos. Mas, nessas áreas, o diálogo dos historiadores com as lutas dos movimentos negros tem sido mais intenso. Vem sendo, trazido, inclusive, por estudantes negros nas graduações e pós-graduações em História - que também vêm construindo espaços para a ampliação desses debates e dos próprios temas de pesquisa. Em outros subcampos, como a História do trabalho ou a História Política do Brasil os temas e questões relacionados à raça e ao racismo ainda têm menos ressonância. Os projetos de pesquisa e intervenção coletivos como “Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia” e “Passados Presentes:





memórias da escravidão no Brasil” - encabeçados por historiadoras como Martha Abreu e Hebe Mattos - são exemplos interessantes desses diálogos entre historiadores das universidades, comunidades quilombolas e ensino de História. Além disso, há uma produção historiográfica já consolidada que conta uma outra História do Brasil, incorporando a noção do protagonismo negro, as mais variadas experiências de liberdade, as formas por meio das quais o racismo tem operado ao longo do tempo, o papel das elites brancas na reprodução do racismo e etc. Algumas dessas publicações estão disponíveis online e gratuitamente no site da Editora da UFF, como as coleções “Histórias do Pós-abolição no mundo atlântico” e “Personagens de Pós-abolição” - que fornecem um panorama da riqueza dessa nova produção historiográfica. Nesse mesmo sentido, também posso citar as atividades e publicações promovidas pelo GT Nacional Emancipações e Pós-abolição da Anpuh (Associação Nacional de História), que tem site e perfis nas redes sociais; e o blog “Conversas de Historiadoras”. Mas, evidentemente, rever e reescrever esse passado implica lidar com conflitos e com dores derivadas, por exemplo, do fato do nosso passado ser marcado profundamente pela dominância de uma elite branca que enriqueceu com o tráfico, com a escravização e com o contrabando de africanos para o Brasil durante o Império. Assim, as questões que os Movimentos Negros têm trazido são essenciais para o debate, tanto sobre a produção do espaço público e da História Pública no Brasil, quanto para o Ensino de História, e também o de literatura, de Artes, da Língua Portuguesa e etc. Além do que, esse repensar dentro do campo da História também nos confronta com a própria continuidade do racismo no presente, seja por meio da violência policial ou ainda da diminuta presença de negras e negros nas pós-graduações desse país, por exemplo. E num país em que a





ideia de que somos uma democracia racial e a própria negação do racismo ainda estão vivos e circulantes, certamente esse debate não é fundamental e necessário, mas não é fácil nem simples de ser feito.

*3) E quanto à presença e à atuação da população negra do Brasil na História? Mais especificamente nos movimentos de resistência à escravização e naqueles de luta contra o racismo após a abolição, tanto no que diz respeito aos movimentos coletivos quanto à atuação de indivíduos, eles foram mais comuns nos EUA do que no Brasil? É mais comum vermos, citados nas redes sociais, por exemplo, Panteras Negras, Martin Luther King e Angela Davis, como referências dessa luta do que nomes e movimentos nacionais. Isso se deve a um silêncio histórico ou historiográfico? Ou seja, tais movimentos e indivíduos não existiram no Brasil? Ou existiram em menor proporção do que nos EUA e o que falta é pesquisar e divulgar mais tais histórias em nosso país?*

Em termos de quantificação exata, não tenho como dizer se nos EUA houve mais movimentos de resistência do que aqui no Brasil, ou vice-versa. Nem creio que essa seja a questão principal. As historiografias produzidas nos Estados Unidos e no Brasil têm demonstrado que onde houve escravidão, houve resistência; e onde houve/há racismo, houve/há luta. Agora o racismo foi produzido e reproduzido lá e aqui ao longo do tempo de várias formas diferentes, de acordo com contextos, situações, classe, gênero, origem, status e etc. O Movimento de Luta pelos Direitos Civis nos EUA, até pelo contexto, pela época e pelo lugar em que ocorreu, se tornou





um movimento com repercussões mundiais, o que não ocorreu no Brasil. O que não quer dizer que lá eles lutem mais e melhor do que aqui. Não se trata disso. Angela Davis, numa visita que fez ao Brasil, em 2019, disse: “Por que vocês precisam buscar uma referência nos Estados Unidos? Eu aprendo mais com Lélia Gonzalez do que vocês comigo”. Então, acho que as perguntas que a gente precisa fazer são outras. Por que José de Alencar, o pai do romantismo brasileiro e um ferrenho defensor da continuidade da escravização, têm lugar garantido nos livros didáticos e nas salas de aula, e Carolina de Jesus não? Embora um pouco mais conhecida hoje, ela permanece meio sem lugar. Geralmente, quando entra nos currículos é como “literatura negra” ou “literatura marginal” e não dentro do cânone da “literatura brasileira”. Ou ainda como evidência da marginalização dos negros. Por que desconhecemos Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento? Por que poucas pessoas conhecem o advogado e deputado negro Monteiro Lopes? Por que sabemos mais comumente quem é Oswaldo Cruz e não conhecemos Juliano Moreira? Esquecimentos não são aleatórios ou inocentes, são escolhas. Embora a historiografia venha cada vez mais mostrando a presença (enorme e diversa, como não poderia deixar de ser) da população negra nos mais variados setores da nossa sociedade ao longo do tempo, ainda é comum que os negros apareçam no Ensino de História como escravos e que sumam da História ensinada após a abolição. Até os anos 2000, diante da reprodução sistemática do racismo após 1888, a historiografia produziu predominantemente análises que enfatizavam a experiência da marginalidade e da pobreza entre a população negra. Com o adensamento, a partir daí, de estudos sobre trajetórias, ativismos, associativismos; mundo do trabalho e movimento operário; clubes dançantes e recreativos, música e indústria





cultural; religiosidades, carnaval, imprensa, mulheres negras; construções e reconstruções identitárias; inserção na política institucionalizada; racismo e suas formas de reprodução e atualização; agências e estratégias contra discriminação racial; escolas e acesso à educação nas mais variadas regiões do Brasil, a compreensão da experiência histórica da população negra no Brasil foi sendo alargada. Então, o que ainda há é um silêncio historiográfico e não histórico propriamente. E há o racismo, que violentamente, e por mecanismos muito eficientes, nega humanidade e a própria história às pessoas negras. Acho que já avançamos em alguns aspectos, mas muitas histórias ainda precisam ser contadas ou recontadas

*4) Que obstáculos os professores da Educação Básica encontram ao tratar de temas e questões relacionados ao racismo, aos “passados sensíveis” relacionados a ele, aos silenciamentos históricos e às possibilidades de sua reparação na Educação Básica e no Ensino de História especificamente?*

Creio que em termos de obstáculos, primeiro seja a formação dos professores da Educação Básica e todos os problemas relativos às condições concretas das escolas no Brasil, especialmente as públicas. E isso tudo depende de políticas públicas bem executadas para avançarmos. Certamente, esses dois aspectos impõem obstáculos à implementação efetiva da Lei 10.639/2003. Outro aspecto importante é a virada conservadora que marca o nosso presente, que amplifica a ideia equivocada de que no Brasil não existe racismo, ou que aqui o racismo é mais brando, em comparação aos Estados Unidos, como já declarou nosso vice-presidente,





Hamilton Mourão. Os temas e questões relacionados ao protagonismo negro na história e ao racismo são “temas sensíveis”, uma vez que a ideia da democracia racial ainda é forte entre nós. Portanto, tratar do racismo, da violência racial, da reparação histórica, da própria branquitude, exige docentes bem formados e informados, atualizados com os debates mais recentes e com condições de acesso à bibliografia e aos materiais didáticos, além de serem capazes de ter e oferecer para estudantes, um ambiente minimamente seguro e acolhedor para tais aprendizagens.

*5) Pensando na produção historiográfica e acadêmica mais recente, quais avanços você identifica no sentido de contar a história do Brasil, as questões relativas ao racismo e ao protagonismo negro na História? Como essa produção pode ser incorporada pelos professores em sala de aula?*

As pesquisas produzidas no campo do Pós-abolição têm comprovado que o silêncio sobre a população negra após 1888 é, evidentemente, historiográfico e não histórico. Um dos pilares que sustentavam esse silêncio era a noção de anomia social, que segundo Florestan Fernandes, teria se abatido sobre a população negra como uma herança da escravidão no tempo da liberdade. Embora denunciasse a violência da escravidão e rechaçasse a democracia racial, para Fernandes – autor de um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre os negros no Pós-abolição nas décadas de 1950 e 1960 – o sistema escravista teria reduzido os escravos à condição de coisa, deformando-os e desajustando-os moralmente, culturalmente de tal forma que teria retirado deles as suas potencialidades





e a capacidade de pensar e de viver autonomamente. Segundo ele, esse estado de anomia social teria feito com que a população negra ficasse inapta para corresponder e se adaptar à vida em liberdade e à cidadania moderna em um mundo capitalista. Irracionais, inertes, apáticos, anômicos, teriam ficado incapazes de forjar seus próprios projetos de vida e de fazer suas próprias escolhas como pessoas livres. A historiografia recente tem demonstrado que, ao contrário, negras e negros enfrentaram os desafios de um contexto desfavorável, fizeram escolhas e forjaram maneiras heterogêneas de pensar, sentir, ser e agir de acordo com o campo de possibilidades de cada tempo e local, construindo espaços de liberdade e autonomia, redes de solidariedade, possibilidades de mobilidade e de reconhecimento, linguagens e culturas políticas, formas de manifestação e de expressão, estratégias acomodação, negociação, mobilização e resistência, projetos de poder e de cidadania. Contudo, como qualquer campo novo de investigação, o do Pós-abolição tem muitos desafios à frente. Os de maior amplitude envolvem certamente a construção de interfaces entre pesquisa e ensino: buscar situar as histórias dos afro-brasileiros de cada região e de cada cidade do país articulados à História do Brasil e da Diáspora. Ou, de modo até mais amplo, como a própria História do Brasil - e não como a História dos Negros, conferindo à população negra um lugar encapsulado na História. Outro desafio é incorporar processos e personagens históricos nos materiais didáticos e aulas de História. As biografias de personagens históricos negros já publicadas podem ser usadas em sala de aula, por exemplo, para problematizar inúmeros aspectos, inclusive os tradicionais marcos da história política brasileira, quase exclusivamente brancos.





6) *Um ponto forte dessa nova produção historiográfica brasileira sobre o Pós-abolição são as biografias de personagens negros. Em que medidas tais estudos podem ser incorporados ao ensino e contribuir para o debate sobre as questões étnico-raciais?*

Os estudos de indivíduos tomam como foco um aspecto muito forte e apreciado hoje em dia: as subjetividades. E para o Ensino de História são muito interessantes, além do que eu já disse antes, para promover a humanização da população negra na História, seja através de suas lutas, das suas contradições ou de suas dores. As trajetórias de personagens históricos negros fazem vislumbrar a diversidade das formas de ser negro e de lidar com o racismo ao longo do tempo. Aprender em sala de aula sobre as estratégias utilizadas pela população negra para se mobilizar, ocupar um espaço político formal, dar visibilidade às suas expectativas, lutar pelo reconhecimento e pela legitimidade de sua presença pública são possibilidades que essas biografias trazem. E, por isso, podem levar estudantes a ampliar não só o conhecimento sobre as expectativas de direitos e projetos políticos da população negra, mas também aprofundar a análise dos significados do que era “fazer política” naquele momento para brancos e para negros, identificando consensos, dissensos, negociações, alianças, tensões e rupturas e as formas por meio das quais o racismo operava em cada contexto.

7) *Personagens como Monteiro Lopes (o primeiro deputado negro do Brasil), sobre o qual você pesquisa, são praticamente desconhecidos do grande público, não estão presentes nos livros didáticos de história e muito pouco nas salas de aula, sobretudo, se consideramos*





*que o Brasil é um país no qual a maior parte da população é negra. Em que medida as conclusões da sua pesquisa sobre ele podem contribuir para revisões historiográficas e do passado ensinado?*

Mesmo com os recentes progressos das pesquisas sobre o protagonismo da população negra no Pós-Abolição, a invisibilidade de suas experiências e a persistência de estereótipos ainda são facilmente encontradas no ensino e nos espaços públicos. O esquecimento de personagens como Monteiro Lopes, apesar da significativa fama em seu tempo, é um exemplo dessa invisibilidade. A Lei Áurea, que acabou com a escravidão no Brasil em 1888, não estabeleceu nenhum tipo de política inclusiva para os ex-escravizados e seus descendentes. A República, proclamada um ano depois, concretizou projetos sociopolíticos excludentes e a ideia de raça como critério de hierarquização e justificativa para a desigualdade, supostamente natural entre os homens, ganhou mais força. De lá para cá, mulheres e homens negros foram alvos de práticas discriminatórias cotidianas. Mesmo que o racismo não tenha, no Brasil, sido estabelecido em lei, ocorrendo frequentemente de modo não explícito - como nas entrelinhas dos discursos de intelectuais e políticos sobre mestiçagem e tolerância racial - a população negra brasileira sofreu com impedimentos para frequentar ou ocupar plenamente espaços públicos e privados, incluindo as escolas. Sofreu intimidação e violência policial e foi sistematicamente impedida de exercer seus direitos estando exposta a formas de tratamento desiguais. Mas não ficou apática, nem esteve fora das lutas sociais e políticas. Monteiro Lopes, por exemplo, mesmo sendo advogado e deputado, foi constantemente atacado na imprensa de modo racista. Muitas vezes, inclusive, por meio de piadas que insistiam em negar a





ele o status de homem letrado, associando o seu falar à “língua de preto”.E, mesmo assim, ele enfrentou a exclusão racial, fazendo denúncias nos espaços públicos ao seu alcance. E um dos aspectos mais perversos da história do racismo no nosso país é que as denúncias de práticas racistas e a própria fundação de associações por pessoas negras com o objetivo de combater a discriminação racial foram frequentemente depreciadas ou silenciadas por meios intelectuais e políticos brancos, que acusavam os militantes negros de racismo às avessas e de promover separações e ódios raciais – que para eles não existiam no Brasil. E nessa História Monteiro Lopes não estava sozinho. A historiografia atual nos mostra inúmeros outros sujeitos que politizaram a questão racial e impuseram a presença política da população negra na sociedade daquele momento. Assim, contar a história do Monteiro Lopes é uma forma de combater essa invisibilidade. Ressaltar a presença política da população negra nas lutas sociais e políticas da História do Brasil não significa afirmar que as ações, como as de Monteiro Lopes, resultaram em conquistas amplas de direitos ou transformações estruturais. Mas também não podemos desprezá-las por não terem sido vitoriosas no sentido macropolítico, da ocupação de grandes espaços formais de poder ou do fim do racismo. Entre seus valiosos ganhos, essas lutas trouxeram esperança e fortaleceram identidades; criaram redes de solidariedade e produziram experiências políticas e de protagonismo importantes, entre outras coisas, para História da cidadania e da democracia no Brasil.

*8) Como a questão da língua apareceu nas histórias do racismo que você pesquisa? Afinal, no caso do deputado Monteiro Lopes, filho de africanos, estamos falando de um homem formalmente*



*letrado, formado em uma das mais prestigiosas faculdades do país e membro da Câmara dos Deputados no início do século 20.*

No Pós-abolição brasileiro, era muito comum na imprensa, nos jornais e nas revistas ilustradas e de variedades, como Careta, FonFon e O malho, que homens negros letrados e com alguma projeção pública, como no caso de Monteiro Lopes (mas não só ele) fossem ridicularizados e humilhados com piadas diversas. Muitas delas associavam a ele (um filho de africanos libertos, nascido livre em 1867, formado na prestigiosa Faculdade de Direito do Recife eleito vereador e deputado na cidade do Rio na primeira década do século 20) o falar iletrado comum dos escravizados africanos no Brasil, geralmente denominado como “língua de preto”. Essa era uma das formas por meio da qual o racismo operava naquele contexto. Era um modo de afirmar que o domínio da língua portuguesa e da sua norma culta era algo que não pertencia a um filho de africanos, muito menos um que ousou ocupar um dos espaços mais preciosos para a elite branca republicana, oligárquica e, muitas vezes, ex-escravocrata: a Câmara federal dos Deputados. O curioso, é que no início da pesquisa eu achei entrevistas com Monteiro Lopes nessas revistas, falas, charges e notícias sobre ele seus eleitores em “língua de preto”. Era tão verossímil e recorrente que eu cheguei a duvidar um pouco que Monteiro Lopes fosse, de fato, um homem formalmente letrado. Mas, desconfiada, fui em busca de outras fontes (entrevistas reais, documentos judiciais, discursos, depoimentos de pessoas próximas a ele) para comparar e pude perceber, inclusive, que ele era considerado um ótimo orador e que esteve em vários eventos discursando e sendo bastante aplaudido. E que dominava plenamente os recursos formais da língua portuguesa. A língua,





portanto, era um marcador racial e foi utilizada para reforçar lugares de subalternidade para alguns negros letrados que conseguiram desafiar o racismo e ocupar espaços de poder.



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)