

Editorial

Abrindo o volume 6, número 1, apresentamos 12 artigos com pesquisas sobre Linguagem, Cultura, Identidade.

O primeiro artigo, intitulado - **Nos andaimes suspensos do discurso: o sujeito**, de Marilane Mendes Cascaes da Rosa - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, analisa à luz da Análise do Discurso Francesa, o texto “O operário em construção” de Vinícius de Moraes, empregando as noções de sujeito, efeitos de sentidos e metáfora.

Em **O universo simbólico de São Francisco de Assis** através da leitura de imagens à luz da teoria durandiana, de Roberta Bassani Federizzi e Graciela René Ormezzano - Universidade de Passo Fundo, temos a leitura de fotografias que registram objetos pessoais de São Francisco de Assis, com o objetivo de interpretar as imagens dos objetos e compreender seu significado, a partir do conteúdo mítico-simbólico embasado na teoria de Gilbert Durand.

No terceiro artigo, intitulado - **Literatura destinada às crianças: uma possível discussão de gênero**, de Ivonete Segala e Dilma Beatriz Juliano - Universidade do Sul de Santa Catarina, pretende-se discutir como a literatura destinada às crianças vem abordando, nas produções contemporâneas, as questões de gênero.

Políticas de silenciamento da nudez de mulheres indígenas Waimiri Atroari no facebook: uma análise discursiva, de Carolina Pinheiro Barros, Thays Coelho de Araújo e Davi Avelino - Universidade do Sul de Santa Catarina, busca analisar as políticas de silenciamento e de censura do corpo feminino indígena na rede social Facebook.

Em **Emerging Polish Culture in Brazil**, de Alcione Nawroski - University of Warsaw, a autora busca compreender a cultura polonesa no Brasil no cenário da imigração entre os anos de 1869 e 1939.

No artigo, **A evolução do personagem neopícaro em Memórias de um Gigolô**, de Adir Felisberto da Rosa - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, o autor tem como objetivo apresentar uma análise do personagem principal Mariano do romance Memórias de um Gigolô (2011), de Marcos Rey, na perspectiva de construção (evolução) do personagem neopícaro, ou malandro.

As contribuições da capoeira para as artes do corpo e suas tecnologias: diálogo com mestre Zé Dário, de Elder Pereira Ribeiro e Luiz Cláudio dos Santos - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, procura identificar e compreender como a capoeira tem diferentes vertentes culturais para a construção de um diálogo formativo e a contribuição das narrativas de trajetória do Mestre Zé Dário, ampliando o universo da capoeira.

Em **A enunciação lírica e a configuração da voz do narrador como ilógica**, de Edson Ribeiro da Silva - Universidade Estadual de Londrina, objetiva-se o rompimento com Käte Hamburger e a

demonstração de que a enunciação lírica assume configurações ilógicas e as persegue como resultado estético.

A desigualdade de gênero sob a perspectiva da obra A carne, de Veridiana Guimarães - Universidade de Santa Cruz do Sul, busca a reflexão sobre desigualdade de gênero através da protagonista Helena Matoso da obra literária A carne, de Júlio Ribeiro.

Metáforas conceituais do assassinato em série: o Vampiro de Niterói, de Josyelle Bonfante Curti - Universidade Estadual de Londrina, visa compreender como o assassino utiliza a metáfora conceitual para traduzir seu conjunto de experiências particulares a partir do processamento cognitivo.

Em **A culpa é de que(m)? O invisível e o incógnito no discurso sobre o feminicídio**, de Jennifer Alvares e Caciane Medeiros - Universidade Federal de Santa Maria, as autoras procuram através da análise de discurso de linha francesa, visibilizar como o crime é significado em nossa formação social, lendo em notícias nos meios de comunicação digital o que se diz e o como se diz sobre essas mortes.

A perspectiva ciborgue, identidade e diferença em Dawn (1987), de Octavia E. Butler, de Danielly Cristina Pereira Vieira e Brenda Carlos de Andrade - Universidade Federal de Pernambuco, fecha nosso número abordando a problemática proposta por Octavia Butler do corpo ciborgue e relacionando-o à subjetividade identitária humana a fim de suscitar o debate acerca da nossa própria realidade enquanto sujeitos metamórficos e pós-modernos.

Desejamos uma ótima leitura!

Alexandre Linck Vargas
Andréia da Silva Daltoé
Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Mário Abel Bressan Junior

DOI: 10.19177/memorare.v6e120191-2

NOS ANDAIMES SUSPENSOS DO DISCURSO: O SUJEITO

On the suspended scaffolding of the discourse:
the subject

Marilane Mendes Cascaes da Rosa¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e120193-14

Resumo: Este artigo analisa, à luz da Análise do Discurso Francesa, o texto “O operário em construção” de Vinícius de Moraes. Para tanto, como dispositivo teórico-analítico, mobilizarei as noções de sujeito, efeitos de sentidos e metáfora. Deste modo, a partir dessa materialidade, quero observar a disputa pelos efeitos de sentido, a partir de duas formações discursivas em que os sujeitos dos discursos se inscrevem e o modo como a memória discursiva ressoa em relação a cada posicionamento. Pretendo visualizar, ainda, o imbricamento entre metáfora, sentido e sujeito, num andaime em constante movimento.

Palavras-chave: Sujeito. Efeitos de sentidos. Metáfora.

Abstract: This article analyzes, from the view of French Discourse Analysis, the text "The worker under construction", by Vinícius de Moraes. For this, as a theoretical-analytical device, I will mobilize notions of subject, effects of meaning and metaphor. Thus, from this materiality, I want to observe the dispute for the effects of meaning from two discursive formations in which the subjects of the discourses are inscribed in and how discursive memory resonates in relation to each position of them. I also intend to identify the imbrication among metaphor, meaning and subject, in a scaffolding in constant movement.

Keywords: Subject. Effects of meaning. Metaphor.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciências da Linguagem – Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Licenciada em Letras Português/ Inglês – Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Professora e assistente pedagógica da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Participa dos grupos de pesquisa Relações de poder: memória e esquecimento (GREPEM), da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL); e Discurso, arquivo e autoria, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: cascaes2@gmail.com.

1 Introdução: o alicerce

Este trabalho se inscreve no campo teórico da Análise do Discurso Francesa, fundada por Michel Pêcheux e objetiva analisar o texto “O operário em construção” de Vinícius de Moraes. Neste texto, o operário ocupa um lugar especial, pois é ele que habita o andaime do discurso, dá sentido à construção, pensa ter controle sobre ela, embora não seja o dono dela.

Para dar conta da análise que pretendo empreender, mobilizo as noções de sujeito, efeitos de sentidos e metáfora, as quais se imbricam e vão dar sentido a nossa construção. Inicialmente, parto do sujeito, noção essencial para se compreender os sentidos, pois é por ele que os processos discursivos se desenvolvem, entretanto não é a origem do dizer, mesmo que tenha essa ilusão. Segundo Indursky (2008, p.11), “é um sujeito histórico, ideológico, mas ignora que o é, pois é igualmente afetado, em sua constituição, pelo inconsciente”. Esse sujeito funciona discursivamente por meio da formação discursiva que regula “o que pode e deve ser dito”, (PÊCHEUX, 1995, p. 160), ou melhor, “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos de seu discurso, pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes”. (PÊCHEUX, 1995, p. 161). E “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)” (PÊCHEUX, 1995, p.163), mas assim como a formação discursiva o determina, ele também a afeta.

Não é de um sujeito indivíduo que trata a AD, mas de um sujeito discursivo, inscrito na linguagem, logo, sua voz se dá a partir do lugar ocupado por ele, em determinadas condições de produção. Sujeito que não tem lugar fixo, que migra, está em permanente movimento, por isso, a metáfora dos andaimes suspensos.

O sentido, assim como o sujeito, não é individual e pronto, ele se apresenta como um processo histórico, atrelado à rede de memória. E, assim sendo, entendo-o como opaco, revestido de densidade histórico-semântica. Considero os efeitos de sentido, a deriva, os sentidos em movimento. Os sentidos e os sujeitos engendram-se e estão em disputa e enfrentamento. Sentidos que, no jogo da língua, sempre podem ser outros, pois, conforme Pêcheux (2017, p.53),

[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]. Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série [...] de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação.

E como se oferecem para a interpretação, as palavras, um enunciado, uma imagem, não têm um sentido próprio, fixo, todavia se constituem nas relações de metáfora e recebem seus sentidos a partir das formações discursivas a que se filiam. Para Pêcheux (2014, p. 240), “a metáfora, constitutiva do sentido, é sempre determinada pelo interdiscurso, isto é, por uma região do interdiscurso”. O

conceito de metáfora, assim proposto por Pêcheux, evidencia este estado de deriva da língua. Segundo ele (2014, p. 277), “‘uma palavra por outra’ é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso”.

Os sentidos sempre podem ser outros, não qualquer um, visto que são determinados ideologicamente, contudo podem deslizar e significar de diferentes maneiras. Metáfora e sentido se imbricam, não se distinguem ou se somam, entretanto, implicam-se. Assim, a metáfora é vista como a possibilidade inerente a todos os sentidos, porque esses estão inscritos na instabilidade dos dizeres possíveis, numa relação permanente de estabilização/ desestabilização na língua.

Neste entendimento, com base nessas três noções teóricas da análise do discurso pecheutiana, quero visualizar como isso se dá no texto “O operário em construção”. E, então...

2 A (des)construção dos sentidos: um andaime em suspensão

[...] o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (PÊCHEUX, 1995, p. 363).

Quando escolhi este texto de Vinícius, pensei-o pela materialidade significativa que se coloca, pela afetividade que me enlaça a ele, já que foi dele que veio a minha primeira experiência com a análise de discurso lá no início, e, outrossim, na metáfora que posso empreender em relação às noções que quero trazer aqui. E como o operário em construção, ousou, também, tecer singela análise, de analista em construção e...

O operário em construção

Era ele que erguia casas/ Onde antes só havia chão./ Como um pássaro sem asas/ Ele subia com as casas/ Que lhe brotavam da mão./ Mas tudo desconhecia/ De sua grande missão:/ Não sabia, por exemplo/ Que a casa de um homem é um templo/ Um templo sem religião / Como tampouco sabia/ Que a casa que ele fazia/ Sendo a sua liberdade/ Era a sua escravidão.

O poema intitula-se “O operário em construção”, podendo a expressão “em construção” remeter a efeitos de sentidos distintos, aquele que está a serviço da construção, mas também aquele que se constrói, como um ser que falta, incompleto, como é próprio do sujeito. Deste modo, o poeta apropria-se da língua para, por meio da metáfora, “a casa de um homem é um templo”; contradições, “templo sem religião”, “pássaro sem asas”; paradoxo, “liberdade”/“escravidão”; comparação, “Como um pássaro sem asas”; e outras figuras de linguagem, construir uma imagem do operário e tecer seu discurso. Imagem essa que se constrói pela não consciência, pelo assujeitamento em relação ao trabalho que realiza e por desconsiderar a importância social do que faz. É das mãos do

operário que brota tudo o que está a sua volta, todavia não reconhece, visto que está envolto pela ideologia, que mascara a realidade, coloca-o nessa condição, fazendo com que pareça natural, assim, não vê a grandeza do que realiza. Sujeito que, segundo Ferreira (2005, p.14), coloca-se “estratégica e perigosamente entre o sujeito da ideologia (pela noção de assujeitamento) e o sujeito da psicanálise (pela noção do inconsciente), ambos constituídos e revestidos materialmente pela linguagem.” Tão assujeitado está que o trabalho exercido se torna mecânico e não lhe traz liberdade, aprisiona-o. Mas lembro que o inconsciente faz parte da constituição do sujeito e uma hora ele pode falhar ou, nas palavras de Lacan (1998, p.32), “o inconsciente se manifesta sempre como o que vacila num corte do sujeito”. E é justamente o vacilo, a falha que promovem o desarranjo nas cadeias da significação e fazem com que os sentidos migrem noutras direções, mas, por enquanto...

De fato, como podia/ Um operário em construção/ Compreender por que um tijolo/ Valia mais do que um pão?/ Tijolos ele empilhava/ Com pá, cimento e esquadria/ Quanto ao pão, ele o comia.../ Mas fosse comer tijolo!/ E assim o operário ia/ Com suor e com cimento/ Erguendo uma casa aqui/ Adiante um apartamento/ Além uma igreja, à frente/ Um quartel e uma prisão:/ Prisão de que sofreria/ Não fosse, eventualmente/ Um operário em construção.

Neste ínterim, silencia o valor do trabalho, não compreende os valores atribuídos aos tijolos e ao pão, visto que, para ele, o tijolo não era o seu alimento, tanto que “Quanto ao pão, ele o comia.../ Mas fosse comer tijolo!” Tão interpelado está o sujeito a sua condição que continua a exercer a sua profissão mecanicamente, “Erguendo uma casa aqui/ Adiante um apartamento/ Além uma igreja, à frente/ Um quartel e uma prisão:/”. Há uma relação de produção/ reprodução. Age mecanicamente. Não percebe que ele é significado pelo trabalho, ou seja, o trabalho representa o próprio trabalhador. Submete-se às ordens impostas por uma sociedade capitalista e que pouco valoriza esse tipo de trabalho, porque a ideologia dominante interpela o sujeito a uma vida mais material, tecnológica, a uma sociedade de consumo. Contudo, mais uma vez, o poeta se vale da língua, agora um verbo, “sofreria” e um advérbio de tempo, “eventualmente” para revelar que o sujeito pode deixar essa condição. É sinal de que nessa relação pode haver transformação, tal qual proposta por Pêcheux (1995). Segundo o autor, as condições ideológicas da reprodução/ transformação das relações de produção se dão pelo modo como são determinadas economicamente, socialmente, historicamente e pela via do trabalho da ideologia. Igualmente, que a ideologia é um ritual com falhas e, assim sendo, o sentido pode escapar, ser outro, momento em que o inconsciente se manifesta. Então, “o inconsciente mostra-se na fratura, na falha, no momento em que o real, ao explodir a cadeia do simbólico, desarranja o imaginário e desvanece o sujeito, que é um efeito. O inconsciente é, portanto, um saber que pelo equívoco se manifesta”. (BARBAI, 2011, p.379).

Baldini e Mariani (2013, p.110), ao falarem sobre o funcionamento do inconsciente, mencionam que:

Um dos modos de funcionamento do inconsciente é justamente o de emergir provocando cortes no discurso efetivo, provocando falhas, esvaziando o que se diz com lapsos e chistes, mas também com repetições e articulações significantes que produzem furos nos sentidos e escapam aos ouvidos de quem fala.

E mais, para eles, o sujeito do inconsciente é descontinuidade, surpreende, nunca está onde se supõe, comparece como um piscar de olhos, é efêmero, não sabe o que diz e nem mesmo sabe que vai falar ou que nem sabe que está, contudo comparece desfazendo os sentidos (BALDINI & MARIANI, 2013, p.110) e isso, de algum modo, se visualiza no operário em construção.

Importante destacar que pensar a relação entre ideologia e inconsciente não significa que um está no outro ou que haja uma diluição deles, contudo, essa articulação, para Barbai (2011, p.379), “indica o desequilíbrio das certezas. Ela permite se olhar para a linguagem, para aquilo que se inscreve materialmente como falha, como equívoco, como lugar do evanescente do sujeito e do sentido no mundo”. Nas palavras de Pêcheux (1995, p.301), “a ordem do inconsciente não coincide com a da ideologia, o recalque não se identifica nem com o assujeitamento nem com a repressão, mas isso não significa que a ideologia deva ser pensada sem referência ao registro do inconsciente.” Assim, há pontos que se tocam, mas igualmente outros que se distanciam.

Nos versos seguintes, o sujeito começa a visualizar a relevância do trabalho que realiza e que ele, operário, constitui-se pelo trabalho, “o operário faz a coisa/ [...] a coisa faz o operário”. Novamente, é pela língua que o discurso se modifica, “certo dia”, “À mesa”, advérbios que instauram o início de uma nova forma de ver o que o rodeia e que o fará, mais a frente, a assumir uma posição-sujeito diferente, assim, embora o sujeito se relacione com uma memória, com uma história e com uma forma de significar e de se individualizar, os sentidos não se fecham em si mesmos, mas carregam a possibilidade de sentidos outros.

Mas ele desconhecia//Esse fato extraordinário:/ Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário./ De forma que, certo dia/ À mesa, ao cortar o pão/ O operário foi tomado/ De uma súbita emoção/ Ao constatar assombrado/Que tudo naquela mesa/ - Garrafa, prato, facção -/ Era ele quem os fazia/ Ele, um humilde operário,/ Um operário em construção./ Olhou em torno: gamela/ Banco, enxada, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação!/ Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia/ Ele, um humilde operário/ Um operário que sabia/ Exercer a profissão.

O sujeito rompe com o discurso efetivo que se tem sobre o operário, como aquele que se submete ao patrão, faz o que lhe mandam e passa a se inscrever de um outro modo. Nova perspectiva se vislumbra, novos sentidos em jogo.

O uso de vários substantivos intensifica o quão importante era o trabalho do operário e que vem reforçado pelo pronome indefinido “Tudo”, resumindo a enumeração, o qual se repete e “tudo o que existia/ Era ele quem o fazia”. Interessante observar, também, a presença do adjetivo humilde anteposto ao substantivo, pois não era um operário humilde, contudo um “humilde operário”, gerando um efeito de sentido distinto. Sujeito e sentidos, imbricados pelo jogo da metáfora, embora pareçam estar sempre lá, são produzidos pela ideologia que os constituem e, deste modo, podem ir noutras direções, já que com a metáfora o sentido sempre pode deslizar.

Os versos vindouros nos revelam uma contradição entre a “casa vazia” e o muito que o operário estava adquirindo sobre sua condição, já que “Um mundo novo nascia”. Há, ainda, a oposição entre a “rude mão”, mãos calejadas pelo trabalho árduo, e a beleza que, agora, há nela, fruto de tudo que o circunda e, então, “não havia no mundo/ Coisa que fosse mais bela”.

Ah, homens de pensamento/ Não sabereis nunca o quanto/ Aquele humilde operário/ Soube naquele momento!/ Naquela casa vazia/ Que ele mesmo levantara/ Um mundo novo nascia/ De que sequer suspeitava./ O operário emocionado/ Olhou sua própria mão/ Sua rude mão de operário/ De operário em construção/ E olhando bem para ela/ Teve um segundo a impressão/ De que não havia no mundo/ Coisa que fosse mais bela.

Ainda desses versos, quero pensar no jogo que se estabelece entre os significantes casa e mundo e de que, de algum modo, mundo substituiu casa. Para Lacan “É na relação de substituição que reside o recurso criador, a força criadora, a força de engendramento, caberia dizer, de metáfora. [...] é pela possibilidade de substituição que se concebe o engendramento, por assim dizer, do mundo do sentido.” (LACAN, 1999, p. 35). Portanto, “não existe sentido senão metafórico, só surgindo o sentido da substituição de um significante por outro significante na cadeia simbólica.” (LACAN, 1999, p.16). Para a análise do discurso, essa substituição são “efeitos metafóricos, ou seja, no que se chama propriamente processo discursivo, a substituição que produz deslizamento, deriva, um sentido por outro, transferência”. (ORLANDI, 2012, p.103). A substituição de um significante por outro gerou um sentido outro, não só para o significante casa como para o mundo e para a própria constituição do sujeito. Não é simplesmente uma palavra por outra, mas uma substituição significativa e, ainda, ao modo de Pêcheux (2014, p. 277), “uma palavra por outra’ é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso”, isso porque não se tem controle dos sentidos.

E fez-se a compreensão, pois “O operário adquiriu/ uma nova dimensão:/ A dimensão da poesia”. Momento em que o operário rompe com a condição de operário submisso dessa ideologia que o sufoca e vislumbra uma outra perspectiva sobre o trabalho e sobre sua tarefa perante os outros operários, tanto que “O que o operário dizia/ Outro operário escutava.”

Foi dentro da compreensão/ Desse instante solitário/ Que, tal sua
 construção/ Cresceu também o operário./ Cresceu em alto e profundo/
 Em largo e no coração/ E como tudo que cresce/ Ele não cresceu em
 vão/
 Pois além do que sabia/- Exercer a profissão -/ O operário adquiriu/
 Uma nova dimensão:/ A dimensão da poesia.

E um fato novo se viu/ Que a todos admirava:/ O que o operário dizia/
 Outro operário escutava.

Percebo, aqui, a luta de classes e retomo Pêcheux (1995, p. 304):
 “- não há dominação sem resistência: primeiro prático da luta de
 classes, que significa que é preciso “ousar se revoltar”. E, também,
 que “- ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja:
 primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar
 o que venha a ser pensado, isto é, é preciso “ousar pensar por si
 mesmo””. É isso que começa a acontecer com o operário, ou seja,
 ousa se revoltar e quer pensar por ele mesmo e por isso inicia o
 processo de resistência. Resistência a todo discurso construído sob a
 perspectiva da ideologia dominante e que envolve o operário, o
 trabalhador de distintas classes sociais, explorado diariamente por
 uma ideologia capitalista que se constitui sobre a lógica do capital e
 da exploração humana. Resistência como um dizer outro sobre os
 operários, que não reproduz o discurso de dominação, mas se faz
 operário de outros sentidos.

O jogo da língua inscrito por meio das palavras em contraste,
 “marmita”/ “prato”, “cerveja preta”/ “uísque”, “macacão de zuarte”/
 “terno”, “casebre”/ “mansão” e outras, revelam o poder entre essas
 classes e nos faz notar duas formações discursivas distintas: a do
 operário e a do patrão. Vista sob formações discursivas com filiações
 ideológicas diferentes, o trabalho, também, ganha outros sentidos.
 Para uma, leva a efeitos de sentido de escravidão, sofrimento, dureza,
 cansaço, para a outra, bem-estar, mansidão, dinamismo. Os
 processos que ligam sujeito e memória são diferentes como o são as
 filiações do interdiscurso, logo, sentidos que percorrem trajetórias
 distintas.

E foi assim que o operário/ Do edifício em construção/Que sempre
 dizia sim/ Começou a dizer não./ E aprendeu a notar coisas/ A que não
 dava atenção:

Notou que sua marmita/ Era o prato do patrão/ Que sua cerveja preta
 Era o uísque do patrão/ Que seu macacão de zuarte/ Era o terno do
 patrão/ Que o casebre onde morava/ Era a mansão do patrão/Que
 seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão/ Que a dureza do
 seu dia
 Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão.

O operário mantém-se firme e promove a ruptura, visto que
 passa a dizer “Não!” Um “Não!” grafado em maiúsculo e com a
 exclamação no final, num gesto de gritar. No entanto, o operário teria
 muito ainda a enfrentar para poder continuar (re)existindo, visto que
 “As bocas da delação/ Começaram a dizer coisas”.

E o operário disse: Não!/ E o operário fez-se forte/ Na sua resolução.

Como era de se esperar/As bocas da delação/ Começaram a dizer coisas/ Aos ouvidos do patrão/ Mas o patrão não queria/ Nenhuma preocupação/ - "Convençam-no" do contrário -/ Disse ele sobre o operário/ E ao dizer isso sorria.

Pelas “bocas da delação”, recupero do interdiscurso, via memória discursiva, alguns dos efeitos de sentido desses versos. Por esse viés, o sentido transborda e cede lugar a outros novos sentidos. Esses se constroem, conforme Ferreira (2013, p.136), “como algo fundamentalmente histórico, vinculado a um trabalho da rede de memória [...] o sentido nunca é individual, nem tampouco surge como já produzido” e, por isso, significam. No jogo entre as palavras, passado e presente se imbricam, ou seja, “promove o encontro de práticas passadas com uma prática presente” (INDURSKY, 1999, p. 174) e, então, recupera a delação de uma outra época, por exemplo, a ditadura, para atualizá-la em o “O operário em construção”. E, hoje, será que as “bocas da delação” não estão bem próximas dos operários? Talvez estejam mais presentes do que outrora. Se faço uma substituição significativa pelos operários da educação, posso levar a efeitos de sentidos do que se tem manifestado sobre o que almeja a escola sem partido², por exemplo, em relação aos professores. A serviço de que ideologia está? Seria preocupação com a qualidade da educação? O silêncio, a ameaça, o medo, a intimidação são os melhores caminhos? Não seriam também formas de delação?

E a agressão ao sujeito prossegue, seguida da resistência desse que mesmo diante da situação diz “Não!”, o não que o torna um operário em construção e que cresce junto com a construção do edifício. O “Não!” que (des)constrói a imagem do operário. Constato, pelo uso do verbo “Convençam” no imperativo, a imposição do patrão e que, num gesto de interpretação meu, ironicamente, “sorria”.

Dia seguinte, o operário/ Ao sair da construção/ Viu-se súbito cercado/ Dos homens da delação/ E sofreu, por destinado/Sua primeira agressão.
Teve seu rosto cuspidos/Teve seu braço quebrado/Mas quando foi perguntado/ O operário disse: Não!

Em vão sofrera o operário/ Sua primeira agressão/ Muitas outras se seguiram/ Muitas outras seguirão./ Porém, por imprescindível/ Ao edifício em construção/ Seu trabalho prosseguia/ E todo o seu sofrimento
Misturava-se ao cimento/ Da construção que crescia.

A violência sofrida por este operário me faz rememorar a ditadura, época em que muitos foram silenciados por irem contra os que estavam no poder, por lutarem por seus direitos e por estarem inseridos em uma outra formação discursiva. Então, alguns foram torturados, perseguidos, expulsos de seu país e outros silenciados

² “O Projeto de Lei nº 193 Escola Sem Partido, proposto no Senado em 2016, visa a defender leis contra o abuso da liberdade de ensinar, chamando de doutrinação ideológica ao que os professores estariam fazendo em sala de aula. Diante do embate sobre o Projeto e demais que vêm sendo propostos nas casas legislativas do país, chama a atenção o modo como ideologia é tratada no texto da lei, em contraponto ao que se entende por neutralidade científica e política.” (DALTOÉ; FERREIRA, 2019, p. 209).

com a própria vida. E quantos hoje, ainda, são silenciados? Silêncio, como no caso de Marielle Franco³. Ela lutava pelas causas da mulher, do negro, dos pobres, daqueles que vivem nas favelas, que estão à margem, são excluídos por essa sociedade tão desigual. Silenciaram ideias, discursos, atitudes... Silenciaram-na, contudo, mesmo no silêncio, seu discurso continua ressoando.

No poema, visualizo, outrossim, um outro modo de silenciar, “Dobrá-lo de modo vário”, muito presente na sociedade de hoje. Dobra-se comprando, subornando, corrompendo, enfim, praticando atos ilícitos.

Sentindo que a violência/ Não dobraria o operário/ Um dia tentou o patrão/ Dobrá-lo de modo vário./ De sorte que o foi levando/ Ao alto da construção/ E num momento de tempo/ Mostrou-lhe toda a região/ E apontando-a ao operário/ Fez-lhe esta declaração:/- Dar-te-ei todo esse poder/ E a sua satisfação/Porque a mim me foi entregue/ E dou-o a quem bem quiser./ Dou-te tempo de lazer/ Dou-te tempo de mulher./Portanto, tudo o que vês/ Será teu se me adorares/ E, ainda mais, se abandonares/O que te faz dizer não.

Os versos desta estrofe fazem alusão a uma passagem bíblica em que o Diabo oferece a Jesus poder e glória, mas este nega, assim, percebo aí, também, “retorno aos mesmos espaços do dizer”, portanto, paráfrase, mas, também polissemia, visto que há “deslocamento, ruptura de processos de significação”. (ORLANDI, 2005, p.36). A história é outra. Ainda, via pré-construído que, segundo Pêcheux, “[...] corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade (‘o mundo das coisas’)” (1995, p. 164), recupero, pela memória, os sentidos de Diabo e de Jesus e, nessa lógica, o primeiro se aproxima do patrão e o segundo do operário. A metáfora faz-se presente, os significantes são substituídos e reclamam outros sentidos.

Disse, e fitou o operário/ Que olhava e que refletia/ Mas o que via o operário/ O patrão nunca veria./ O operário via as casas/ E dentro das estruturas/ Via coisas, objetos/ Produtos, manufaturas./ Via tudo o que fazia/ O lucro do seu patrão/ E em cada coisa que via/ Misteriosamente havia/ A marca de sua mão./ E o operário disse: Não!

A partir dos versos citados, recorro ao que está no interdiscurso, ou no “todo complexo dominante das formações discursivas” (PÊCHEUX, 1995, p.162) para, por meio da memória, filiar esse dizer a redes de sentidos, relacionando língua e história, sob o efeito da ideologia e do inconsciente, e poder afirmar que o operário, agora, sentia a necessidade de ousar, de lutar por seus direitos e buscava alçar voos outros. Percebeu-se um sujeito em falta. Via sob perspectiva distinta, pois passou a ver o fruto do seu trabalho e o valor que há nele, mas o patrão não entendia:

3 O caso a que me refiro foi o assassinato da vereadora carioca, Marielle Franco, e seu motorista, Anderson Pedro Gomes, os quais foram mortos a tiros enquanto voltavam para casa após o evento “Jovens Negras Movendo as Estruturas”, na Lapa, Rio de Janeiro. A suspeita é de que o crime tenha sido encomendado.

- Loucura! - gritou o patrão/ Não vês o que te dou eu?/ - Mentira! - disse o operário/ Não podes dar-me o que é meu.

E um grande silêncio fez-se/ Dentro do seu coração/ Um silêncio de martírios/ Um silêncio de prisão./ Um silêncio povoado/ De pedidos de perdão/ Um silêncio apavorado/ Com o medo em solidão.

Um silêncio de torturas/ E gritos de maldição/ Um silêncio de fraturas/ A se arrastarem no chão./ E o operário ouviu a voz/ De todos os seus irmãos/ Os seus irmãos que morreram/ Por outros que viverão./ Uma esperança sincera/ Cresceu no seu coração/ E dentro da tarde mansa/ Agigantou-se a razão/ De um homem pobre e esquecido/ Razão porém que fizera/ Em operário construído/ O operário em construção.

“Loucura” e “mentira” se contrapõem na língua. A loucura de um era a certeza e o desejo do outro, desejo de sujeito desejante, que resiste como condição mesma de existência. E no silêncio agigantou-se o operário, no ousar dizer “Não!”, mas quantos silêncios encobrem os operários mundo a fora? Quantos ousam dizer “Não!”? Quantos silenciamentos existem nas relações trabalhistas? Quantos silêncios de dor e sofrimento se recuperam, por exemplo, pela memória, o trabalho realizado na época da escravatura ou o trabalho a que muitos estão submetidos hoje? Um trabalho que, muitas vezes, não traz dignidade nenhuma. Vivemos tempos de silêncio, no entanto o mundo suscita barulho. É preciso ser capaz de dizer “Não!”. O silenciamento aqui é outro e urge rompimento.

Nos andaimes do discurso, os sentidos estão sempre a ser (des)construídos, estão em suspensão, como no balanço do andaime, vai e volta, mas nem sempre volta o mesmo, pois não estão fixados, presos. O movimento é necessário para que outros sentidos circulem e, assim, no jogo da língua, façam-se e-feitos, num incessante balançar, ou seja, uns sentidos vão e outros vem, deslizam, porque a língua da AD é a do furo, da não transparência, do equívoco, da não regularidade, da não univocidade, é a língua da incompletude, de um balanço incerto e sujeito à adversidade.

É a incompletude que abre espaço para sentidos outros, dá a chance da mudança, do deslize, de que os sentidos estejam em movimento e possam se filiar a outras redes de sentidos. Para Orlandi (2005, p.37), “a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento constante do simbólico e da história”.

3 Considerações nada finais

Nessa materialidade discursiva, observo a disputa pelos efeitos de sentidos, um sujeito feito e efeito da linguagem, a evocação de sentidos antagônicos, a partir de duas formações discursivas em que os sujeitos dos discursos se inscrevem e do modo como a memória discursiva ressoa em relação a cada posicionamento.

Outrossim, visualizo a perturbação da metáfora, o (des)construir dos sentidos para que outros possam ser construídos, numa nova trajetória onde os sentidos e os sujeitos estão sempre em suspensão, num andaime em constante movimento.

E, por assim ser, esse foi um gesto nosso, mas outros sentidos reverberam e/ou outros, ainda, fazem-se silêncio por entre os andaimes que conduzem os operários mundo a fora, operários em (des) construção.

Referências

- BALDINI, Lauro J. S. & MARIANI, Bethania. O real é o nome que se dá ao inominável. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2013.
- BARBAI, Marcos Aurélio. “E suas palavras pousam”: sujeito, ideologia e inconsciente. In: RODRIGUES, E. et al. **Análise de Discurso no Brasil: uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas, RG, 2011.
- DALTOÉ, Andréia da Silva; FERREIRA, Ceila Maria. Ideologia e filiações de sentido no Escola Sem Partido. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 19, n. 1, p. 209-227, jan./abr. 2019.
- INDURSKY, Freda. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso. In: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília Ana (Orgs). **Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.
- INDURSKY, Freda. De ocupação a invasão: efeitos de sentido no discurso do/sobre o MST. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão: Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O acontecimento discursivo como gesto de interpretação na história. In: BRESSANIN, Joelma Aparecida et al. (Orgs.). **Linguagem e Interpretação: a institucionalização dos dizeres na história**. Campinas: Editora RG, 2013.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro atual da análise de discurso no Brasil. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs). **Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Claraluz, 2005.
- MORAES, Vinícius de. **O operário em construção**. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>. Acesso em: 20 mar. 2019.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni. **Discurso em Análise:** sujeito, sentido e ideologia. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso:** uma crítica a afirmação do óbvio. Tradução: Eni Orlandi et al. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. Tradução: Eni Orlandi. 7. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

Artigo enviado em: 20/03/2019. Aprovado em: 28/05/2019.

Universo Simbólico de São Francisco de Assis: uma leitura de imagens à luz da teoria durandiana

Symbolic universe of Saint Francis of Assisi: a reading of images in the light of the durandian theory

Roberta Bassani Federizzi¹
Graciela René Ormezzano²

DOI: 10.19177/memorare.v6e1201915-35

Resumo: A temática deste estudo está voltada para a leitura de fotografias que registram objetos pessoais de São Francisco de Assis. O objetivo da pesquisa foi interpretar as imagens dos objetos no intuito de tentar compreender o significado, a partir do conteúdo mítico-simbólico embasado na teoria de Gilbert Durand. O corpus deste estudo bibliográfico se compõe de três imagens fotográficas que indicam a presença do santo. A metodologia utilizada foi a hermenêutica simbólica. Francisco usava vestimentas simples, espelhando-se nos hábitos dos camponeses, pastores e monges. Túnica, cingulo e bastão faziam parte da indumentária franciscana. Ele e os seguidores da ordem costuravam suas próprias roupas em formato de tau, sentindo-se protegidos por Cristo e atados Nele com o cordão. O bastão também possuía forma de tau para ajudá-lo a guiar seu rebanho, seguindo as normas da Regula Bullata, fazendo com que os ensinamentos de Jesus Cristo fossem efetivamente praticados.

Palavras chave: Leitura de imagens. São Francisco de Assis. Imaginário. Idade Média.

Abstract: The theme of this study is focused on reading images that record the personal objects of St. Francis of Assisi. The objective of the research was to interpret the images of objects with the intention to understand the meaning, based on the mythic-symbolic content based on Gilbert Durand's theory. The corpus of this bibliographic study is composed of three photographic images that indicate the presence of the saint. The methodology used was symbolic hermeneutic. Francis wore simple vestments, mirroring the habits of peasants, shepherds and monks. Tunic, cingulum and stick were part of the Franciscan clothing. He and the order followers sewed their tau-shaped clothes, feeling protected by Christ, and tied to Him with the cord. The stick also had the shape of a tau to help him guide his flock, following the rules of Regula Bullata, making the teachings of Jesus Christ worthily practiced.

Keywords: Reading images. Saint Francis of Assisi. Imaginary. Middle Ages.

¹ Doutora em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Docente da Faculdade da Associação Brasileira de Educação (FABE). E-mail: robe.bassani@hotmail.com.

² Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora Aposentada dos Programas de Pós-graduação em Letras e Educação da Universidade de Passo Fundo (UPF). Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Educação Estética, História e Imaginário. E-mail: gormezzano@upf.br.

1 Introdução

A imagem pode ser lida, interpretada, descrita, analisada, portanto, constitui-se num texto visual. “Uma imagem não é jamais mero produto individual, mas uma peça essencial no vasto mecanismo instável de um sistema social” (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 83). Ler imagens é uma atividade que requer a imersão no imaginário. O imaginário é a configuração que dá sentido ao mundo, a tudo o que existe. Envolve as capacidades individuais e coletivas, sendo fundamentadas na percepção do espaço e na passagem do tempo (DURAND, 2002).

A temática deste estudo, vista desde uma perspectiva da teoria do imaginário, está voltada para a leitura de fotografias que registram três objetos pessoais de São Francisco de Assis. Ele recebeu esse título por ter nascido na cidade de Assis, Itália, e, foi santificado por se valer do exemplo de Jesus Cristo, propagando os preceitos cristãos numa tentativa de criar uma nova sociedade baseada no amor e na humildade. Assim, o problema desta pesquisa questiona: Qual o significado que pode ser dado à leitura imagética de três objetos pessoais de São Francisco? Para responder esta questão, o objetivo do estudo foi interpretar as imagens dos objetos vinculados ao santo no intuito de tentar compreender o significado, a partir do conteúdo mítico-simbólico embasado na teoria de Gilbert Durand.

Os objetos do santo em estudo foram selecionados seguindo o critério de uso pessoal: a túnica, o cingulo³ e o bastão. As imagens da túnica e do bastão foram coletadas em La Verna e o cordão na Igreja de Santa Clara em Assis, locais por onde Francisco transitou e deixou impressas marcas da sua passagem.

Para esta investigação nos ancoramos numa abordagem qualitativa. A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares, não podendo ser quantificáveis. Assim, escolhemos a teoria de Durand (1996), para quem uma investigação científica justifica-se por duas maneiras: pela sua oportunidade histórica e pela pertinência do seu objetivo. Nosso autor de base, ao falar de hermenêutica como método qualitativo, refere que a qualificação consiste em atribuir qualidade bem definida a um objeto, a um ato ou a uma situação. Ao iniciar essa qualificação, podemos interpretá-la de forma a “[...] pôr em evidência as tensões e os escrúpulos que existem no seio da obra entre esta ou aquela estrutura” (DURAND, 1996, p. 253).

Tendo por base essa premissa, envolvemo-nos com as imagens, pois elas comunicam, motivam recordações e inúmeras leituras, lançando pontes entre as ciências humanas. Nesse universo, a hermenêutica simbólica, por sua condição interpretativa, apresenta afinidades com o espírito de iniciação, que culmina na interpretação dos símbolos, presumindo uma espécie de autonomia nas

³ Cordão ou corda amarrado na cintura como parte do hábito.

significações simbólicas, tanto visuais como literárias (WUNENBURGER, 2007). E o autor mencionado ainda diz: “Como um exercício da interpretação, a hermenêutica simbólica foi primeiramente utilizada nos textos mítico-religiosos da antiguidade pagã ou da tradição bíblica” (WUNENBURGER, 2007, p. 32).

Neste estudo utilizamos como corpus três imagens fotográficas registradas in loco em dois pontos importantes do Caminho de Assis, na região da Úmbria- Itália: La Verna e Assis, que indicam a presença de São Francisco de Assis, valemo-nos da hermenêutica simbólica, promovendo um exercício de interpretação que compreende o símbolo, pois o simbolismo é frequente nas manifestações das experiências religiosas, na antropologia objetiva, na compreensão detalhada dos seres nas mais variadas dimensões socioculturais. Portanto, tentamos buscar o significado para tornar as imagens compreensíveis. Os passos para a leitura interpretativa de cada imagem compreendem: a) descrição do que aparece na imagem; b) contextualização histórico-geográfica; c) interpretação com base em símbolos, arquétipos e regimes da imagem; d) compreensão com base nos mitos cristãos e referências bíblicas; e) fundamentação teórica; e f) síntese do significado contendo o sentido desse objeto no seu tempo.

Assim, o artigo inicia abordando alguns aspectos sobre a vida de São Francisco de Assis, apresenta a imagem de três objetos de uso pessoal do santo, prossegue com a leitura das imagens fotográficas desses objetos e por fim expressa as considerações finais.

2 Sobre São Francisco de Assis

O tema aqui apresentado é parte de um estudo mais amplo e nos fez aprofundar alguns aspectos sobre o santo de Assis, utilizando imagens de seus objetos pessoais, que nos permitiram compreender o porquê de tais escolhas. A vida de Francisco esteve desde cedo permeada de uma busca incansável do fenômeno lumínico, entendendo a luz como uma metáfora da presença divina.

Giovanni di Pietro di Bernardone, filho de Pietro e de Giovanna Bernardone, ricos comerciantes de tecidos, nasceu em 1181⁴, em Assis, Itália. Sua vida de opulência oportunizou que tivesse hábitos elegantes tanto nas vestimentas como no apreço à boa música, ao canto e à dança. Capitaneava o grupo de amigos travessos, promovia reuniões, serenatas e folguedos. Era revolucionário e militante contra a ordem senhoril e feudal.

Por ser um hábil cavaleiro e devido aos embates contra Perugia, cidade rival de Assis, em 1204 foi preso. Permaneceu um ano no cárcere e lá adquiriu malária. Debilitado física e emocionalmente, ingressou numa crise existencial e espiritual. Ao retornar a Assis, mostrava fraqueza física, andava inquieto a respeito do sentido da

⁴ As datas são controversas. Sabatier (2013) comenta que o nascimento pode ter sido em 1181 ou 1182. Os biógrafos dizem que Francisco morreu em 1226, com 45 anos. As informações não são suficientemente precisas para dar como certa a data de 1181.

vida, estava enfermo de corpo e alma. “Nada do que antes costumava alegrar-lhe a vista, conseguia deleitá-lo minimamente” (CELANO, [1228], 2017, p. 11).

Andar a cavalo o animava e, numa de suas voltas, ingressou num hospital de leprosos. As mudanças no seu comportamento eram provenientes dos ensinamentos do evangelho, pois compreendia que “[...] cuidar dos necessitados era o mesmo que cuidar do Cristo solitário, moribundo e nu” (SPOTO, 2010, p. 108). Assim, através do cuidado, aprendeu a importância da caridade, sendo esta a origem de sua conversão.

Entristecido pela pobreza que via, começou a partilhar os bens familiares com os necessitados e renunciou ao patrimônio dos Bernardone. Despiu-se em praça pública, diante da família e da sociedade. Despojando-se dos bens materiais, demonstrou sua nova opção de vida.

Tinha se tornado o homem-Deus que dera ao homem o modelo da pobreza simbolizada pela nudez. De todos os movimentos que após o ano mil tentaram ressuscitar o cristianismo primitivo, a volta aos apóstolos, a inspiração sempre mais forte fora aquela que levava à reforma, à renovação em busca da volta às fontes, a “seguir nu o Cristo nu”. [...] Em todos os sentidos da palavra, Francisco de Assis se afirma pela recusa ao dinheiro. Renega seu pai comerciante, põe-se nu como Jesus, vive na pobreza, prega na pobreza (LE GOFF, 2014, p. 130-131).

Inseriu-se numa vida de extrema carência, passou a vestir-se com andrajos de mendigo. A túnica que usava estava cheia de remendos. Converteu-se às causas de Deus e iniciou um trabalho de auxílio ao próximo, às crianças e aos doentes, comovendo todas as camadas sociais, aclamando pessoas para serem seguidoras da doutrina cristã (LE GOFF, 2013).

No final de 1205, num passeio pelos arredores de Assis, ao adentrar as ruínas da Igreja de São Damião, ajoelhou-se em frente a um grande crucifixo de madeira e ouviu uma voz que disse: “Francisco, não vês que a minha casa está sendo destruída? Ide, portanto, e conserta-a para mim” (VAUCHEZ, 2010). E, assim o fez, com auxílio dos seus seguidores.

Em missão com seus companheiros foi andando a pé, sempre auxiliado pelo seu bastão, anunciando o Santo Evangelho. Criou, então, a Ordem Franciscana na qual os frades deveriam fazer três votos, simbolizados nos três nós do cingulo. Esta Ordem obtém em 1209 o reconhecimento de sua finalidade pelo papa Inocêncio III (VAUCHEZ, 2010).

Francisco redigiu as normas para a Ordem Franciscana, que serviam como o guia espiritual quotidiano para seus seguidores. A primeira versão foi chamada de *Prima Regula*⁵[1209-1210], uma intermediária denominada de *Regula non bullata* [1221] e a final nominada como *Regula bullata* [1223]. O nome *Regula bullata* é

⁵ *Prima Regula* – primeira Regra; *Regula non bullata* – Regra não aprovada; *Regula bullata*– Regra aprovada. O termo *bullata* vem de bula papal que é um documento firmado pelo sumo pontífice, apresentando impresso o selo pontifício (Tradução nossa).

originária de “regra transmitida através da bula papal” (LE GOFF, 2011, p. 86). Também escreveu normas para aqueles que viviam nos eremitérios, na *Regula di vita negli eremi*⁶ [1217-1221] (VAUCHEZ, 2010).

Francisco escreveu pouco, pois gostava de autodesignar-se como homem de poucas letras. Segundo os biógrafos Esser e Hardick (1979, p. 22-23), “[...] o santo costuma prevenir ali que não se modifique o conteúdo e exortar a fazer cópias, divulgá-las, guardá-las bem e gravá-las na memória”. Mesmo se todos seus escritos tivessem sido guardados, esses registros caberiam num pequeno volume. Le Goff comenta que a obra-prima do santo foi o *Cantico delle Creature*,⁷ escrita em 1225. A edição organizada pelos franciscanos está dividida em três partes: I) as Admoestações e as Regras; II) as cartas; e III) as orações (LE GOFF, 2011).

Estar na companhia dos irmãos era tão importante quanto estar evangelizando nos variados territórios. Passava longos períodos em meditação em locais afastados de Assis. No Eremitério de Camaldoli, uma cela era destinada para uso exclusivo, mas era em La Verna onde o *poverello*⁸ permanecia por mais tempo. O local situa-se num maciço montanhoso selvagem que chega a 1.200 metros de altitude, no meio das florestas dos Apeninos (VAUCHEZ, 2010).

Esse santuário revela-se muito importante por ter sido o espaço onde o Santo recebeu os estigmas⁹. Trata-se de feridas que, supostamente, aparecem em várias partes do corpo do devoto católico: na cabeça, devido à coroa de espinhos; nas costas, pelas chibatadas recebidas por Jesus; nas mãos e nos pés, devido aos cravos usados na crucificação; e, na parte lateral do corpo, por causa do corte da lança do soldado romano que levou Jesus a óbito. Conforme os parâmetros católicos, o primeiro estigmatizado da história foi São Francisco de Assis, no ano de 1224 (MARTINEZ, 2016).

Ele valorizava a sociedade do amor e queria que desaparecessem as disparidades. O santo enriqueceu a espiritualidade, voltou-se a uma nova sociedade cristã e despertou um olhar e um sentimento sobre a natureza, aspectos marcados tanto na religião quanto na literatura e na arte. Nesse sentido, sua ordem,

[...] o franciscanismo foi um grande movimento religioso que, mais do que as outras ordens mendicantes, agitou, marcou, impregnou o conjunto da sociedade cristã do século XIII, século em que nasceu. Utilizou métodos novos de apostolado, rompendo com o isolamento do monaquismo anterior, despachou seus membros pelas estradas, mas, sobretudo os mantinha nas cidades, então em plena aceleração de desenvolvimento, no coração da sociedade (LE GOFF, 2011, p. 124).

⁶ *Regula di vita negli eremi* – Regra para eremitérios (Tradução nossa).

⁷ *Cântico das criaturas*, também chamado de *Cântico do Irmão Sol* (*Cantico di Frate Sole*), foi escrito em dialeto úmbrio. Ele foi mencionado pela primeira vez em 1228 por Tomás de Celano na obra *Vita Prima*.

⁸ Trata-se do apelido em italiano do santo e significa “pobrezinho”.

⁹ Estigma: do grego *stigma*, significa picada dolorosa.

Vivendo em sociedade ou em vida contemplativa, por toda a vida sofreu pelos sintomas agravantes da malária, porém Francisco recusava-se a tomar remédios e analgésicos, somente poucas e pequenas doses, pois “[...] temia tratar demasiadamente de seu corpo conspurcando-o com medicamentos e considerava o recurso ao tratamento uma negação de seu desejo de jamais colocar obstáculos no caminho da vontade de Deus” (SPOTO, 2010, p. 228). As suas doenças pioraram, aumentando as dores de cabeça, quase levando-o à cegueira. Nesta condição, passou dois meses junto de santa Clara na Igreja de São Damião. “Os médicos do papa cuidam dele sem sucesso em Rieti. Transportado para Sena, redige seu Testamento (no fim de 1225 ou começo de 1226)” (LE GOFF, 2011, p. 18). Nele Francisco mostra singularidades de sua vida, evidenciando seu amor ao Senhor e apregoando aos irmãos as normas já conhecidas.

Francisco morreu na Porciúncula, aos 45 anos de idade, e foi enterrado cercado de muitos amigos e seguidores.

No ano de 1226, da Encarnação do Senhor, a 4 de outubro, dia de domingo, em Assis, sua cidade natal, junto a Santa Maria da Porciúncula, onde havia fundado a Ordem dos Irmãos Menores, liberta-se o nosso bem-aventurado pai S. Francisco da prisão da carne e parte feliz para a morada dos eleitos, coroando assim vinte anos de perfeita união com Cristo e de imitação dos Santos Apóstolos. Entre hinos e hosanas foi o seu sagrado corpo tumulado e reverentemente guardado na dita cidade (CELANO, [1228], 2017, p. 78).

Seus milagres foram sendo cada vez mais conhecidos, dando-lhe fama e santidade. Assim, cumprindo todos os requisitos canônicos prévios, o papa Gregório IX decretou a sua canonização. Logo após a canonização, foi iniciada a construção de uma igreja para servir de sepultura para os restos mortais do santo e espaço de contemplação.

Na atualidade, a imagem de Francisco, sempre acompanhada de animais, alude a um defensor dos pobres, o promotor da paz entre as pessoas e as religiões, o homem amante da natureza, reconhecido pela Organização das Nações Unidas como o protetor e patrono da ecologia, ou mesmo o santo ecumênico, em quem protestantes, ortodoxos e até mesmo não cristãos podem se reconhecer (VAUCHEZ, 2010). Tal admiração a São Francisco tornou Assis uma das cidades mais visitadas da Itália por turistas, religiosos e peregrinos.

Passados os séculos, a figura do santo com seus objetos pessoais que refletem a relação com seu *modus vivendum* é lembrada no mundo como um “fermento da liberdade” pela maneira como sempre defendeu os oprimidos e promoveu a condição humana, sendo fonte de renovação e amor até nossos dias, influenciando alguns setores menos ortodoxos da Igreja Católica Apostólica Romana.

3 Objetos pessoais de são Francisco de Assis

A interpretação se refere ao ato de compreender, neste caso, uma linguagem contida em um texto visual, que nos leva ao encontro de um significado, advindo pela forma de contemplarmos determinada informação. Na sequência apresentamos nossa interpretação das imagens da túnica, do cíngulo e do bastão de são Francisco de Assis. Entendemos que a interpretação não é unívoca, mas permite inúmeras variáveis, sempre carregada de subjetividade. Estes objetos pertencentes ao santo têm algo em comum: a humildade, a devoção, a vontade de unir-se amorosamente a outrem e, sobretudo, a espiritualidade.

3.1 A túnica com forma de T

No século XIII a tecelagem era muito desenvolvida em Assis. Os teares produziam especialmente fios à base de lã. Mas, tão logo o assisano aderiu à extrema pobreza, passou a usar somente um tipo de vestimenta: uma túnica longa de pano com capuz, feita de tecido grosseiro, pois, de acordo com os costumes do período, os frades fabricavam os tecidos com fibras irregulares ou com retalhos de panos ásperos e eles próprios costuravam suas túnicas. Para mostrar a singularidade franciscana a túnica não podia ser mudada; somente quando estivesse muito esfarrapada é que eram autorizados a aplicar alguns retalhos, forma de se igualar ao uso do vestir das pessoas mais necessitadas (CASSIO, 2015).

No item 2 da *Regula non bullata*, intitulado *Da recepção e das vestes dos irmãos*, Francisco normatiza como deve ser a apresentação visual daqueles que optam por participar da ordem, sendo que o candidato deve usar após o consentimento do ministro,

[...] pelo prazo de um ano, as vestes de provação, a saber: duas túnicas sem capuz e o cíngulo e as calças e um caparão¹⁰ que vá até o cíngulo. Findo o ano e termo de provação poderá ser admitido à obediência. [...] Os demais irmãos que já prometeram obediência usem uma só túnica com capuz e, sempre que necessário, outra sem capuz, o cíngulo e as calças. Todos os irmãos usem roupa comum e, com a benção de Deus, podem remendá-la com panos rudes e outros retalhos de fazenda (SÃO FRANCISCO, [1221], 1979, p. 69).

Esta vestimenta não devia ser muito longa, apenas cobrindo as pernas até o calcanhar e dos braços até o pulso para não restringir os movimentos (CASSIO, 2015). Salientamos a presença do capuz em ponta na túnica. Uma das ordens dos padres franciscanos é denominada de capuchinhos e “[...] o nome popular de frade capuchinho deriva do nome do capuz usado por eles (capucize)” (FEDERIZZI, 2015, p. 31).

A ordem de Francisco buscou este modo de vestir e adaptou a roupa por apresentar o formato da cruz. Muitas ordens religiosas,

¹⁰ O caparão é a parte da vestimenta que cobre o tórax.

especialmente masculinas, adotaram o mesmo sistema de indumentária, prevalecendo até hoje. A roupa apresentada a seguir deve existir há aproximadamente 800 anos, pois Francisco a utilizou quando recebeu os estigmas em 1224 (CETOLONI, 2003). Ela encontra-se na Capela das Relíquias, uma ala construída na Igreja de Santa Maria Degli Angeli, no Santuário Franciscano de La Verna. A roupa está em mau estado de conservação, muito avariada. Esta vestimenta é considerada uma relíquia e é constantemente alvo de visitação por muitos devotos.

Figura 1 – Túnica



Fonte: Acervo de Federizzi (2015)

A respeito do hábito encontramos os seguintes dizeres no livro de Mateus (10, 10): “Não leveis nem mochila para a viagem, nem duas túnicas, nem calçados, nem bastão” (BÍBLIA SAGRADA, 2013, p. 1295). E no livro de Lucas (9, 3): “Não leveis coisa alguma para o caminho, nem bordão, nem mochila, nem pão, nem dinheiro, nem tenhais duas túnicas” (ibidem, p. 1359). Esta foi a forma de vida adotada por Francisco após a conversão na Igreja de São Damião e um *modus operandi* dos frades menores. O estilo na vestimenta foi uma das marcas visíveis das mudanças vivenciadas por ele, uma forma de seguir a Jesus Cristo na humildade e no desapego. Os franciscanos apresentavam-se de maneira mais pobre que qualquer outra ordem religiosa. A roupa usada por Francisco é similar àquelas dos eremitas com cinto de couro, sandálias nos pés e um bastão na mão. Mas, Francisco não utilizava as sandálias e teria confeccionado uma veste à imagem da cruz, substituindo o cinto por uma corda (MERLO, 2012).

Costurados os tecidos da túnica, ela apresenta o formato da cruz de tau. O próprio desenho da vestimenta fazia referência a Cristo a quem Francisco tinha devoção e quando estava vestido sentia estar abraçado à cruz; participava dos mistérios da Santa Cruz, também

permanecendo afastado das seduções. “Túnica tão áspera que aí crucificará sua carne e com seus vícios e seus pecados, tão pobre e tão feia que ninguém no mundo a invejará” (LE GOFF, 2011, p. 69).

O pano da túnica não era tingido, apresentava os tons da lã natural. Por ser uma região de montanha, fria, era comum que os camponeses e pastores dos Apeninos usassem tecidos feitos à base de lã, apresentando inúmeros nuances de tons terra. Grande parte da iconografia mostra Francisco portando vestimenta em tons terrosos, até mesmo esta da fotografia aqui estudada. Os tons terra aparentam uma solidez corporal. A escolha dessa cor para o hábito significa o abandono dos bens materiais e a regeneração espiritual. A cor foi adotada por várias ordens religiosas, uma vez que simboliza a renúncia ao mundo e também as ações que devem combater contra o inferno (PORTAL, 2000). Podemos atribuir, ainda, a eleição dos tons terrosos à identificação com a natureza em sua total plenitude. E Bachelard (2001, p. 55) corrobora quando diz que “os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia”.

O fio, originado de fibras vegetais ou animais ao ser tramado resulta num tecido. Mesmo sem ter fios e saber a arte de fiar, Adão fez a tentativa de cobrir-se com uma vestimenta e é considerado o patrono dos costureiros. “Não há dúvida de que, ao preparar a primeira veste com folhas de palmeiras trançadas, Adão foi o primeiro costureiro, e Noé, com as aprazíveis folhas de parreira, seu herdeiro” (DURAND, 1995, p.15), assim o mito de Adão no Paraíso associa-se a Francisco, pois ambos, por se apresentarem desnudos, precisaram de algo que viesse a cobrir seus corpos.

Os processos cíclicos do regime crepuscular, pois sua ciclicidade noturna ou diurna está associada ao sentido de progressão, ao fator tempo (STRÔNGOLI, 1998), são personificados pelo grande arquétipo da roda, especialmente a roda de fiar, a roca. A inserção de nacos de lã, algodão, outros materiais resultam na construção de um fio que toma corpo pela associação da matéria-prima bruta e o rodar da roca, sendo que a cada volta dada sequencialmente surge algo novo, mais denso e completo. O movimento cíclico da tessitura do fio transformado em tecido revela-se como um símbolo de ligação e de continuidade.

Pode-se encarar uma revalorização completa do ligador o que junta duas partes separadas, o que repara um hiato. [...] O tecido, tal como o *tissulaire*, é a imagem de uma continuidade onde toda a interrupção é arbitrária, onde o produto procede de uma atividade sempre aberta sobre a continuação (DURAND, 2002, p. 322).

A vestimenta da Idade Média (IM) exprimia força e aparência, especialmente a quem portavam trajes militares e de cavaleiro. Também grande parte do clero mostrava a sua situação de soberania pelos paramentos. Os trajes eram adequados de acordo com o sexo e o status social, pois, na sociedade medieval, as roupas eram o sinal exterior do pertencimento a uma categoria e condição social, bem como de certa conduta moral (FRANÇA, 2017). Desde o tecido usado para tecer até a escolha das cores, vários eram os critérios de

diferenciação. A maioria da população vestia-se com roupas de linho e lã, tecidos nos teares locais. Os mais humildes usavam roupas feitas de peles. A túnica era a indumentária utilizada pelos moradores das zonas rurais.

Porém, na sociedade cristianizada, havia aqueles que não usavam tecidos; por andarem nus mostravam o seu rompimento com a ordem social, também por representarem a privação dos benefícios da vida coletiva. Francisco, ao ficar nu em praça pública, simbolizou com este gesto o despir-se da matéria e ir ao encontro da liberdade de escolha. “Dando de mão a tudo o que é mundano, só a justiça divina o preocupa. Assim se adestra no desprezo da vida, assim abandona os vãos cuidados de si próprio, para que, em tão infestado e perigoso caminho, seja a paz a companheira da sua pobreza e só o véu da carne o separe entretanto da visão de Deus” (CELANO, [1228], 2017, p. 21).

Apresentar-se desnudo não era prática vergonhosa na época do santo. “A piedade medieval conferia valioso simbolismo à nudez; frequentemente os monges repetiam a prescrição de são Jerônimo de que o seguidor de Jesus, “[...] estando desnudo [isto é, independente de posses], segue o Cristo nu, isto é, a cruz nua” (SPOTO, 2010, p. 102). Não foi a nudez de Francisco que chocou a população, e sim o rompimento com a sua família e a negação dessa estrutura material. A partir deste fato, passou a usar a túnica, pois, de todas as vestimentas, esta é a que mais se aproxima da alma no seu simbolismo; revela uma relação com o espírito, até mesmo pelo formato de cruz, aparentando semelhança com os acontecimentos da Paixão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002).

O próprio Francisco fiava o tecido para sua túnica, utilizando cerdas naturais, marca do seu apreço ao contato com a natureza. O fiar e o tecer tornou-se um símbolo. Francisco tecia a teia do seu destino e de muitos de seus irmãos, por vezes era necessário elaborar a tessitura, outras, o corte dos fios ou inserir enxertos e em outros momentos fazer a “poda”. Essa grande tecelagem era a criadora da nova ordem, o franciscanismo.

Tecelão da realidade, recorta, mistura, combina não só fios e tecidos, mas as experiências de vida. Os processos individuais se ampliam e resultam em urdiduras grupais e coletivas, grande parte delas expondo a sua função de regeneração espiritual, pois, passados os séculos, a roda do tempo mostra que a indumentária franciscana continua a mesma, usada por seguidores de todo o mundo, uma continuidade dos ideais de Francisco. Sobre esta vestimenta, seus usuários amarravam na cintura a corda com seus característicos nós, objeto que complementa a simplicidade do seu vestir.

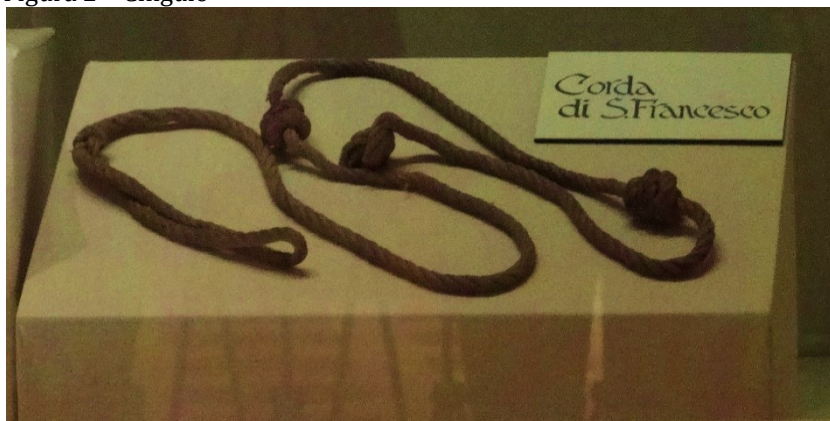
3.2 O cingulo dominando o fogo das paixões

O cingulo amarrado na cintura foi confeccionado com finas tiras de couro num trançado simples. Sabemos que o couro natural

apresenta a coloração proveniente do animal, mas a cor do couro pode ser alterada pelo manuseio e o passar do tempo. De espessura média, medindo aproximadamente três centímetros, o cordão apresenta três nós e não parece ser muito comprido, o suficiente para amarrar no cós. Numa de suas extremidades, encontra-se uma forma de anel que aparenta servir para o encaixe da outra ponta do cordão, cingindo a cintura.

Fazendo o papel de cinto, o cingulo é uma marca franciscana. Utilizada sobre a túnica, é um distintivo religioso que o diferencia de outras ordens. Na IM a corda era feita com finos recortes de couro natural. Na atualidade ela continua a fazer parte da indumentária franciscana, porém é trançada com fios de algodão brancos ou da cor do paramento. O cingulo simboliza a castidade, pois ele “alude à aspiração de refrear a sexualidade” (BIEDERMAN, 1993, p. 95). A corda apresentada a seguir encontra-se no setor de relíquias do Santuário de Santa Clara em Assis.

Figura 2 – Cingulo



Fonte: Acervo de Federizzi (2018)

O cinto era uma peça essencial no vestuário do período medieval, pois apresentava fivelas e bolsos para guardar dinheiro, necessários pelo trânsito de mercadorias e o crescente desenvolvimento econômico (LE GOFF, 2011). A mudança de cinto para cingulo é significativa, pois Francisco também transitava por diversas rotas, porém não apresentava necessidade de portar dinheiro e se portasse seriam mínimas moedas. O cordão franciscano surgiu enquanto Francisco trilhava outro caminho, buscando outra forma de vida, uma vez que, assim como ele, “Francisco exigia que seus seguidores fizessem três votos: de obediência, pobreza e castidade, os quais até hoje são representados pelos três nós que os franciscanos atam na corda e que usam como cinto” (FRANCKE, 2008, p. 116).

Noutro sentido, o três significa os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divina. A complexidade de todo ser da natureza, que se resume nas três fases da existência: nascimento, crescimento e morte. Também, a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo, e as três virtudes teológicas: fé, esperança e amor,

aquelas relacionadas ao cumprimento do mandato de Cristo. O número indica ainda, passado, presente e futuro ou o início, o meio e o fim. Para Chevalier e Gheerbrant, o número três “[...] exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem [...] a união do céu e da terra” (2002, p. 899).

Muitos dos apóstolos referenciaram o cordão em algumas passagens da Bíblia. Escolhemos Eclesiastes (4, 12) por também mostrar o número três: “Se é possível dominar o homem que está sozinho, dois podem resistir ao agressor. Uma corda tripla não se rompe facilmente” (BÍBLIA SAGRADA, 2013, p. 819). A resistência do cingulo é mostrada pela força de mais um componente, comprovando que a amarração, contando com três sujeitos, será sempre mais forte do que aquela com dois, indicando o poder das ações realizadas em grupo, ainda mais forte se estiver alicerçado na palavra do Senhor. “O amarrar parece ser um prestígio mágico-religioso igualmente incorporado por todas as formas religiosas” (ELIADE, 1991, p. 108), pois a corda em nós simboliza união, ligação, vínculo. A corda estendida mostra o desejo de subir, no simbolismo ascensional, ela serve para escalar, chegar ao céu.

O arquétipo da atadura é expresso pelo nó. Laços, cordas e nós caracterizam-se como as divindades da morte, aquelas que apertam, enforcam, sufocam. Mas também servem como forças mágicas na defesa contra os demônios, na função da cura, representados por nós e amuletos, pois “[...] todos os tipos de amarras mágicas são um prestígio divino (e demoníaco) quase universal” (ELIADE, 1991, p. 106).

Arquetipicamente o nó expressa o enlace e no plano religioso os nós simbolizam os mais variados vínculos, especialmente relacionados aos dogmas cristãos. Os três nós do cordão franciscano representam ser uma atadura em cadeia, que “prendem” todos os seguidores; é o “[...] símbolo de uma solidariedade humana; melhor ainda, de uma reconciliação universal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 286). Lembremos que a corda é constituída pela junção de fios, considerando a ligação entre todos os estados da existência e da união entre os seres. Em Mateus (16, 19), observamos uma passagem bíblica que refere à ligação: “[...] tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus” (BÍBLIA SAGRADA, 2013, p. 1304).

Estar ligado é estar unido, junto, em combinação. Os seguidores de Francisco selaram uma união, um vínculo, uma espécie de casamento ou de relação simbiótica com a doutrina franciscana, uma *religio*. “O fio é o primeiro elemento de ligação natural” (DURAND, 2002, p. 107). Nesse sentido, podemos citar o cordão umbilical, que como o cordão franciscano, lembra um fio condutor da nova vida escolhida pelo dirigente da ordem e estendida aos seus seguidores.

A corda também simboliza a conexão da palavra de Cristo com os discípulos, e o vínculo de Francisco e seus companheiros através da palavra do Evangelho, como um fio que direciona a inúmeros caminhos (ELIADE, 1991). Caminho que Francisco precisou escolher,

desatando-se da sua forma de vida mundana, libertando-se do fogo dos desejos e entregando-se a um novo modo de viver.

Todo o apelo ao soberano celeste faz-se contra o que prende, todo o batismo ou iluminação consiste para o homem em “desligar” o que prende e rasgar os véus de irrealdade. [...] O complexo do prender não passa, assim, de uma espécie de “arquétipo da própria situação do homem no mundo”. Podemos, portanto, afirmar que nessa perspectiva o regime diurno, dualista e polêmico, a soberania assume os atributos do desprender [...] (DURAND, 2002, p. 168).

Na condição do desprender, lembramos o mito de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, por volta de 1700, que apareceu pela primeira vez em uma pintura numa igreja da Alemanha. A imagem foi inspirada na frase de santo Irineu: “Eva atou o nó da desgraça para o gênero humano; Maria por sua obediência o desatou”. Estima-se que Nossa Senhora tenha recebido mais de dois mil títulos, a maior parte deles originados por aparições ou por intervenção de acontecimentos milagrosos (MATTOS, 2016). Esta Nossa Senhora vestida com um manto azul apresenta em suas mãos uma corda com vários nós; ela é lembrada em momentos de dificuldade.

Em certas situações os nós aludem à ideia de embaraço, necessitando desembaraçar, soltar-se das amarras, desprender-se de algo. “Desfazer o nó corresponde quer à crise ou à morte, quer à solução ou à liberdade. O que faz aparecer logo a ambivalência do símbolo, porque o nó é constrangimento, complicação, enroscamento; mas os nós são, pela corda, ligados ao seu princípio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 637). E Nossa Senhora Desatadora dos Nós auxilia a desatar as aflições, os problemas, as angústias, porém conserva atados os seus fiéis seguidores.

Francisco como herói é um atador, pois atar e desatar se subordinam à atividade dominante de um soberano. Ele, condutor da ordem, ao usar o cingulo com três nós, também sela um pacto de vida idêntico aos companheiros promovendo a união e a permanência. O cingir refere-se à ideia de envolvimento e tanto Francisco como Nossa Senhora Desatadora dos Nós se comportam igualmente por estarem atados aos seus fiéis seguidores.

O ascetismo esteve presente na vida espiritual medieval. Para os religiosos católicos era necessário abster o corpo de grande parte dos prazeres e confortos. O uso da corda representa rins cingidos, a castidade, uma forma de selar um pacto ou fechar um acordo. Para a correção dos pecados da carne, muitos se valiam da penitência, uma delas estava na privação da prática sexual. A igreja dominadora não admitia o ato sexual fora do casamento e na época medieval a lepra era considerada uma doença culpabilizante que provinha muitas vezes desta prática. A repressão sexual atingiu também a consagrada união matrimonial e a homossexualidade. Esta ética sexual monástica, do desprezo e da humilhação da carne, influenciou, e ainda influencia, costumes e mentalidades, tanto religiosas como

laicas, especialmente no Ocidente por ser o espaço territorial onde concentra o maior número de católicos (LE GOFF, 1994).

Múltiplas são as variantes relacionadas à simbologia do amarrar e do desatar nós, grande parte resultado da história religiosa da humanidade. O cordão franciscano é um símbolo da pobreza, representando o desapego (o desatar nós) da matéria mundana, porém representa, também, o apegar-se (atar-se) aos dogmas cristãos. As experiências religiosas provam que a vida religiosa busca alimentar-se nos próprios laços de um Deus aparentemente terrível e amarrador (ELIADE, 1991). Mesmo percebendo que não se trata de uma corda estendida, ela alude a um elemento através do qual se pode subir, ascender, direcionar-se para outros lugares e direções, pois o ser humano deseja libertar-se daquilo que o impede de avançar.

Lembramos que toda a pessoa está amarrada às suas próprias escolhas. Francisco como o chefe, o condutor da corda, ao guiar (amarrar) seus discípulos dentro dos preceitos católicos, conduziu-os à soltura, para viver um nível mais elevado, noutra dimensão, aquele que leva à salvação. Entre tantos caminhos para anunciar a palavra, estava a *Via Francigena*, muitas vezes trilhada na companhia do bastão-guia, por vezes como uma bengala, servindo como um apoiador; outras como um cajado, mostrando ser o condutor de seus discípulos.

3.3 O bastão do mestre-peregrino

O bastão de São Francisco apresenta tamanho médio, medindo aproximadamente sessenta centímetros. Foi confeccionado com dois pedaços de madeira cilíndrica, encaixados na parte superior. Na ponta inferior o pedaço mostra uma forma levemente pontiaguda, encimado por uma pequena travessa de forma abaulada para a função de ajuste à mão, aparentando medir dez centímetros. A parte maior é aquela que dá sustentação ao peso do apoiador. O entalhe da madeira foi executado em linhas retas simples, sem asperezas e pode ter sido lixado. A simplicidade das partes apresenta certa rusticidade em forma de T, como a túnica. Não há marcas, gravações ou desenhos. Não se pode precisar o tipo de madeira utilizada.

Desde que Francisco optou pela vida simples, mudando sua vestimenta, passou a andar descalço. Nas suas peregrinações e caminhadas, o bastão o acompanhava, como tau, pois o santo e seus discípulos “[...] levavam o T em amuletos, em seus cajados e nos hábitos, como uma espécie de oração simbólica para obter proteção divina contra epidemias” (SPOTO, 2010, p. 114). O bastão foi usado por Francisco especialmente quando da convalescença em virtude dos estigmas, servindo como um apoiador.

Nas referências utilizadas para esta pesquisa, encontramos termos semelhantes, como: bastão, bengala e cajado. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002), o bastão pode ser arma para defesa, guia, apoio da caminhada do pastor e do peregrino, simboliza o tutor,

o mestre indispensável na iniciação; a bengala, apoia o andar, espécie de muleta; o cajado é símbolo do pastor, porque apresenta um gancho na extremidade que permite puxar a ovelha desgarrada. Também, podemos levar em conta o significado de cetro, símbolo de soberania, de poder, de comando e autoridade. Consideramos o bastão o termo que mais se adequa a realidade de Francisco, embora em algumas passagens de sua vida poderia ser utilizada outra terminologia.

No Santuário Franciscano de La Verna, desde 1635, foi criada a Capela das Relíquias para guardar as recordações do santo (CETOLONI, 2003). Uma redoma de vidro protege o bastão, acondicionado no seu interior e que está em posição horizontal, juntamente com outras relíquias.

Figura 3 – Bastão



Fonte: Acervo de Federizzi (2015).

O santo dividia seu tempo entre as peregrinações, a pregação nas cidades e o isolamento nos eremitérios, localizados no topo das montanhas, sendo que o bastão, servindo como uma bengala, era apoio, facilitando as extensas caminhadas. O instrumento era de muita valia especialmente por ser a Úmbria uma região de íngremes montanhas.

A bengala é lembrada como um objeto para uso de pessoas portadoras de deficiência física, fatigadas pela idade, revelando doença ou fraqueza, servindo como muleta; ela pode ser vista num sentido diferenciado, como “[...] aquilo que nos ajuda a avançar, símbolo da vontade que se proíbe aceitar determinada situação sem procurar modificá-la, símbolo também, da fé, em suma, da luz espiritual que guia os passos vacilantes ou compensa uma deficiência física” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 624).

Francisco, ao utilizar a bengala para amparar sua mão na caminhada nos faz perceber como este objeto foi o suporte do corpo maltratado e o condutor que o direcionou em muitas de suas atitudes intelectuais e espirituais. Lembramos que um bastão, como uma vara, pode servir como um instrumento de correção, como uma arma para punir até mesmo ameaçar, maltratar e ferir; porém sujeitos podem utilizar um bastão como uma arma heroica para prestar uma ajuda, para afugentar um predador, para apanhar um cordeiro teimoso e fujão, oferecendo-lhe proteção e segurança.

A arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo de potência e de pureza. O combate se cerca mitologicamente de um caráter espiritual, ou mesmo intelectual, porque as armas simbolizam a força de espiritualização e de sublimação (DURAND, 2002, p. 161).

Na IM, devido às caminhadas, às peregrinações, ao pastoreio, entre outras atividades, era frequente a utilização de um adjutório. Os monges deste período usavam também a pírtega¹¹, a mesma que pertencia aos hábitos dos bispos católicos durante a Inquisição. O papa ao tomar posse recebia a férula papal, sendo um bastão pontifical com a insígnia papal apresentando uma cruz na parte de cima, transportada na mão esquerda. O bastão também pode representar o poder que pune, a penitência, a autoridade e a doutrina; ele continua a ser utilizado nos ofícios religiosos. O costume surgido na época significava a posse e o poder espiritual e temporal. A utilização se originou “[...] do emprego pelos pastores em seu ofício de cuidar do rebanho, e passou a ser o símbolo do ministério pastoral mais significativo” (PEDRO, 1993, p. 29).

O pastoreio era prática costumeira na época de Francisco, o uso do cajado era essencial à condução do rebanho. Francisco foi aquele que conduzia seus discípulos e o fato de comandar mostra o uso do bastão como um cajado, o utensílio do pastor. Durand traz um comentário de Böhme sobre o pastor:

[...] “acompanhar os rebanhos – isto é, a alma animal -, havendo no homem muitas centenas de animais”. De onde a retomada da meditação de Böhme sobre as funções, e em especial esta função do homem cristão – ser pastor. “Desde o imperador até o mendigo, e ao mais humilde de todos, não sois mais do que pastores. Cada um de vós é um pastor de rebanhos, e deve apenas pastorear, nada mais. Deus resumiu todas as funções nas do pastor”, isto é, na função de guardar animais (DURAND, 1995, p. 201).

Com as funções de um bom “pastor”, aquele que arrebanha suas “ovelhas”, Francisco deslocava-se mostrando autoridade, dignidade e decisão. O santo, desde a reconstrução da Igreja de São Damião, agrupava seus discípulos e estes, como “ovelhas” se deixavam conduzir pelos ensinamentos de seu mestre e junto dele saíam a “pastorear” em distintos territórios. Andou por grande parte da Itália e como missionário levou os ideais cristãos também para o Egito e a Terra Santa (SPOTO, 2010).

O cajado de Francisco servia para comandar o rebanho, era usado com a finalidade de proteção, uma referência à arma heroica do chefe, do pai, que pelo poder paterno cuida de cada ovelha. Neste sentido, trazemos o mito de Reprobis, que era um homem muito forte e que passou a morar à margem de um rio de águas turbulentas para auxiliar na travessia de pessoas. Ele as levava nos ombros e apoiava-se num cajado. Num dia conduziu um menino que a cada passo ficava mais pesado: o garoto carregava um pequeno globo nas mãos. Ao final da travessia, a criança revelou ser o próprio Jesus e,

¹¹ Espécie de cajado com a extremidade superior arqueada.

pela missão humilde e corajosa, lhe deu o nome de Cristóvão, que em grego significa “aquele que carrega Cristo”. A partir deste fato, Cristóvão passou a converter ao catolicismo os moradores da região, ato que resultou na sua prisão e por não renegar sua fé, foi martirizado. Pelo seu exemplo como condutor e carregador, passou a ser chamado de padroeiro dos viajantes e dos motoristas (ROHRBACHER, 2017).

São Cristóvão representa o mito do herói, pela forma protetora como conduzia as pessoas à passagem, aqui especialmente de uma crença para outra. A iconografia mostra o mito portando uma enorme vara de madeira, lembrando a pírtega, sendo um signo de comando. Assim Cristóvão, como Francisco utilizavam o bastão com a mesma finalidade: conduzir seu “rebanho”. É o espírito do heroísmo guerreiro que caracteriza a religiosidade da IM (LE GOFF, 2011).

Importante lembrar que o santo e seus discípulos viveram num período de forte influência religiosa, sendo condicionados pelo medo da morte e do pecado. Mas, não deve ter sido muito difícil encontrar as “ovelhas” e apascentá-las, pois para a ordem franciscana todos eram aceitos, bem-vindos e acolhidos em fraternidade. Francisco esperava criar uma sociedade que fosse um modelo original, completamente diferente do que existia.

Acolher, amparar e orientar seu rebanho são atitudes de um bom pastor, pois sua figura é vista como aquele que ensina os seus súditos, iniciando por suas palavras e seu exemplo. Vemos em Atos (20, 28): “Cuidai, pois de vós mesmos e de todo o rebanho sobre o qual o Espírito Santo vos constituiu bispos, para apascentardes a igreja de Deus, que ele adquiriu com seu próprio sangue” (BÍBLIA SAGRADA, 2013, p. 1439). Metaforicamente, o pastor precisa exercer o papel de guia de suas ovelhas, sendo essencial “alimentá-las” com a palavra de Deus.

A figura do pastor se faz notar desde o nascimento de Jesus, sendo que pequenos pastores, conduzidos pela estrela de Belém, se aproximaram do menino e puderam anunciar a novidade. Ainda hoje, anunciando as mais diversas religiões, estão os pregadores, denominados de pastores, aqueles que vão à frente, conduzindo seus fiéis.

O pastor com seu cajado é o ícone daquele que direciona seu rebanho, mantém-se vigilante e não perde nenhuma ovelha e, como o papa, o apresenta como um símbolo de direção, comando e de poder. Francisco, nos variados caminhos trilhados, estando com boa ou debilitada saúde, nos sacrifícios de peregrino, utilizando seu bastão, por vezes como bengala, outras como cajado, como amparo ou sinalizador, sempre esteve à frente dos seus discípulos e do povo e, através de suas pregações, propagava a palavra de Cristo e promovia a ascensão do cristianismo.

4 Considerações finais

Francisco viveu entre os séculos XII e XIII, na Itália Central, período do apogeu do poder da Igreja Católica em que surgiram

ordens religiosas, foram criadas escolas monásticas e universidades, o saber foi difundido pelo aprimoramento das bibliotecas, vários concílios organizados, onde a figura papal foi decisória para ações importantes. Nesse espaço histórico, Inocêncio III foi o “comandante”, efetivando canonizações e glorificando as Cruzadas em nome da Igreja militante. Os cavaleiros cristãos recebiam graças pelos seus feitos, as indulgências plenárias e os dízimos eram cobrados, o pavor do encontro com o Diabo e do fogo do inferno rodeava o imaginário dos sujeitos desta época, dominada pelo medo.

As cidades muradas concentravam um bom número de habitantes, grande parte da burguesia, representada especialmente pelos comerciantes e artífices. Fora das muralhas os camponeses, com seu trabalho braçal, viviam da agricultura e do pastoreio. É o período do surgimento das corporações e o feudalismo é instaurado, diferenciando ainda mais as classes sociais. Mas, Francisco mostrou que era possível imitar o modelo de Jesus, sendo humilde, comunitário, servindo os irmãos e, através destes princípios, tratar a todos por igual e salvar-se a si próprio.

Passados os séculos, a devoção ao santo originou caminhos, organizados sobre aqueles trilhados por Francisco. O número de devotos e peregrinos aumentou, bem como o trânsito nestes espaços, num movimento contemplativo e de interiorização. Um deles é o Caminho de Assis, que corta o centro da Itália, partindo de Dovadola e terminando em Assis.

Nesse caminho foram coletadas as três imagens de objetos pessoais do santo que comprovassem sua presença. Através da pesquisa qualitativa, embasada na hermenêutica simbólica, sustentada pela teoria durandiana, compreendemos alguns hábitos e costumes do santo no seu espaço-tempo, e também o conteúdo mítico-simbólico dos objetos elencados.

A forma de vestir-se revelava a condição social do medievo. Então, Francisco, após ruptura com o luxo herdado da família, passou a utilizar vestimentas muito simples, espelhando-se nos hábitos dos camponeses, pastores e monges. Túnica, cíngulo e bastão faziam parte da indumentária franciscana. Tecendo os fios, os pertencentes da ordem costuravam a sua própria roupa em formato de tau, sentindo-se protegidos por Cristo, e atados Nele com o cordão. Francisco, com o bastão em forma de tau, guiava seu próprio rebanho, seguindo as normas da *Regula Bullata*, fazendo com que os ensinamentos de Jesus Cristo fossem efetivamente praticados.

As basílicas e catedrais eram construídas como igreja-mausoléu-relicário, reunindo no seu interior os principais atributos dos santos, conduzindo à visitação e à contemplação os seguidores. A cripta da *Basilica Inferiore*, em Assis, guarda os restos mortais de Francisco, também abriga os despojos de seus pais e de outros nomes importantes do franciscanismo. Esta prática era costumeira na IM, período em que os mais poderosos e influentes eram sepultados no interior dos santuários. Na visita a Assis, observamos a contradição existente entre o pomposo santuário construído na colina para

proteger as relíquias do santo e abrigar sua tumba, e os preceitos de humildade pregados por Francisco, pois ele desejava estar nu e assim lançado na terra. Sabia ele da sacralidade da terra-mãe, da regeneração da vida e do isomorfismo do retorno à morada. Não desejamos fazer julgamentos, mas tampouco podemos furtar-nos de mencionar esta constatação.

Francisco é considerado um mito heroico a exemplo de outros santos, como santa Clara e santo Antônio, que foram seus contemporâneos. Ao renunciar ao seu mundo originário, perseverante no domínio do eu, livre do ódio e do egoísmo, habitando lugares solitários, engajado na meditação, liberto das relações da paixão, banido do orgulho e do desejo, do sentimento de posse, de coração tranquilo e livre do ego, Francisco somou aos atributos do herói o que comprova sua santidade. Lembremos que a última parte da biografia do herói é a morte, a sua partida, resumo de todo o sentido da vida, ato heroico do conagraçamento com o túmulo e indo além dos limites do mundo visível: o herói vai para dentro, para nascer de novo.

Estudar são Francisco de Assis e o período em que ele viveu nos fez compreender a importância do santo e a forma como considerava os dogmas cristãos, realçando que a paz é encontrada dentro do próprio coração. Destacamos, ainda, a forma como o povo italiano, especialmente o umbro, enaltece o patrono da Itália e se orgulha por ele ter vivido na região. Francisco transformou-se em um mito. A oração que lhe é consagrada e que inicia com a frase: “Senhor fazei-me instrumento de vossa paz” não vibra somente nos corações de mulheres e homens católicos, mas é utilizada, desde o século passado, em reuniões ecumênicas no mundo inteiro.

Pela teoria durandiana Francisco é nominado como um mito heroico. “É essa narrativa, obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas que chamamos de “mito” (DURAND, 2002, p. 355). Mito que surge da imaginação, dos sonhos, dos primitivos contadores de histórias, que perpassa o tempo e a história.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Monges Beneditinos de Maredsous. 199. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2013.
- BIEDERMAN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.
- CASSIO, Giuseppe. Il saio di Francesco. In: TARTUFERI, Angelo; D'ARELLI, Francesco. **L'arte di Francesco**: Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV Secolo. Milano: Giunti Editore, 2015.

- CELANO, Tomás de. **Biografias II**. [1228]. Trad. Frei José David Antunes. Disponível em: <[http://editorialfranciscana.org/files/5707_1Celano_\(1C\)_4af850265f034.pdf](http://editorialfranciscana.org/files/5707_1Celano_(1C)_4af850265f034.pdf)>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- CETOLONI, Rodolfo. **Santuario della Verna**. Villa Verucchio: Pazzini Stampatore Editore, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro**. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- _____. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. In: _____. **Campos do imaginário**. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamerj. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ESSER, Kajetan; HARDICK, Lothar. **Os escritos de São Francisco de Assis**. Trad. Edmundo Binder. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.
- FEDERIZZI, Roberta Bassani. **Frei Exupério de La Compôte**: a batuta da fé e da alegria. Porto Alegre: EST, 2015.
- FRANÇA, Susani Silveira Lemos. Os trajés e o reconhecimento de si e do outro pelos viajantes medievais. In: **Revista História**. Edad Media, 14 (2013), p. 261-276. Disponível em: <<http://Dialnet.OsTrajesEOReconhecimentoDeSiEDoOutroPelosViajantes-423907.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2017.
- FRANCKE, Linda Bird. **Na estrada com São Francisco de Assis**. Trad. Marcelo Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Eva barbada**: ensaios de mitologia medieval. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Trad. Manuel Ruas. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994
- _____. **São Francisco de Assis**. Trad. Marcos de Castro. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. **Homens e mulheres da Idade Média**. Trad. Nícia Adan Bonatti. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- _____. **A Idade Média e o dinheiro**: ensaio de antropologia histórica. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

- MARTINEZ, João Flávio. **Os estigmas de Cristo, fato ou mitologia religiosa?** Disponível em: <<http://www.icp.com.br/55materia3.asp>>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- MATTOS, Eduardo. **Desatadora: a Virgem que o Papa Francisco converteu em fenômeno de fé.** São Paulo: MM, 2016.
- MERLO, Grado Giovanni. **Nel nome di San Francesco:** Storia dei frati minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo. 2. reimp. Padova: EFR-Editrici Francescane, 2012.
- PEDRO, Aquilino de. **Dicionário de termos religiosos e afins.** Trad. Pe. Francisco Costa. Aparecida: Santuário, 1993.
- PORTAL, Frédéric. **El simbolismo de los colores:** en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona: Sophia Perennis, 2000.
- ROHRBACHER, P. **São Cristóvão, padroeiro dos motoristas e viajantes.** In: Vida dos Santos. Vol. XIII, p. 341-343. Disponível em:<<http://www.arautos.org/secoes/artigos/doutrina/santos/sao-cristovao-padroeiro-dos-motoristas-e-viajantes-143633>>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- SÃO FRANCISCO DE ASSIS. Vida e Regra. [1221] In: ESSER, Kajetan; HARDICK, Lothar. **Os escritos de São Francisco de Assis.** Trad. Edmundo Binder. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 67-213.
- SPOTO, Donald. **Francisco de Assis: o santo relutante.** Trad. S. Duarte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- STRÔNGOLI, Maria Thereza. Do signo à retórica do imaginário. In: OLIVERIA, Ana Claudia de; FECHINE, Yvana. (Eds.). **Semiótica da arte:** teorizações, análises e ensino. São Paulo: Hacker Editores, Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/SP-USP-CNRS), 1998. p. 99-109.
- VAUCHEZ, André. **Francesco d'Assisi:** tra storia e memória. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2010.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

Artigo enviado em: 21/11/2018. Aprovado em: 07/06/2019.

Literatura destinada às crianças: uma possível discussão de gênero

Literature for children: a possible gender discussion

Ivonete Segala¹
Dilma Beatriz Juliano²

DOI: 10.19177/memorare.v6e1201936-53

Resumo: Já é voz corrente que os livros infantis fazem com que as crianças embarquem em fantásticas aventuras que misturam realidade e fantasia através de suas palavras e ilustrações. No entanto, há na literatura mais do que isso, afirma-se existirem possibilidades de formação para a vida em sociedade. Neste sentido, considera-se que a literatura vem ao longo do tempo participando como artefato cultural na reorganização das percepções de mundo, passando por movimentos renovadores, visando, muitas vezes, romper com preconceitos, estereótipos e padrões culturais historicamente construídos, como, por exemplo, com as questões de gênero. Para sustentar a hipótese de que a literatura infantil acompanha a dinâmica social de conteúdos narrativos e se insere no debate mais contemporâneo sobre as relações de gênero, o artigo enfoca duas obras literárias de autores já consagrados no mercado editorial destinadas às crianças: *O reino adormecido*, de Leo Cunha (2012) e *O rei maluco e a rainha mais ainda*, de Fernanda Lopes de Almeida (2006). Este artigo pretende discutir, então, como a literatura destinada às crianças vem abordando, nas produções contemporâneas, as questões de gênero.

Palavras-chave: Literatura infantil. Gênero. Fernanda Lopes de Almeida. Leo Cunha.

Abstract: It is already common knowledge that children's books make children embark on fantastic adventures that blend reality and fantasy through their words and illustrations. However, there is more in the literature than this, it is affirmed that there are possibilities of formation for the life in society. In this sense, it is considered that literature has, over time, been participating as a cultural artifact in the reorganization of world perceptions, through renovating movements, often seeking to break with historically constructed prejudices, stereotypes and cultural patterns, such as, for example, with gender issues. In order to support the hypothesis that children's literature follows the social dynamics of narrative content and forms part of the more contemporary debate on gender relations, the article focuses on two literary works by authors already consecrated in the publishing market for children: *O reino adormecido*, by Leo Cunha (2012) and *O rei maluco e a rainha mais ainda*, by Fernanda Lopes de Almeida (2006). This article intends to discuss, then, how children's literature has been addressing gender issues join contemporary productions.

Keywords:

Children's literature. Genre. Fernanda Lopes de Almeida. Leo Cunha.

¹ Mestre em Ciências da Linguagem, pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), possui graduação e especialização em Educação Infantil e Séries Iniciais.

² Doutora em Teoria Literária (UFSC). Pós-doutora pelo Centro de Estudos Comparatistas - Universidade de Lisboa. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

1 Introdução

Na literatura é possível perceber uma linguagem que expressa uma determinada experiência humana e pode ser entendida como “[...] a arte que expressa o belo e o humano por meio da palavra, ou seja, a literatura é a arte da palavra” (DEBUS e DOMINGUES, 2009, p. 19). Na literatura destinada à infância, à arte acrescenta-se ludismo, fantasia, criticidade e, por isso, a possibilidade de proporcionar às crianças e aos jovens o encontro com respostas para as inúmeras indagações sobre o mundo, enriquecendo sua capacidade de percepção das coisas, através da linguagem da ficção. A literatura tem ainda, “[...] o mérito de expor o leitor a outros pontos de vista, habituando-o ao pensamento pluralista, convencendo-o de que existem outras formas de ver o mundo além das suas” (CEVASCO, 2003, p. 30). Neste sentido, a literatura vem ao longo do tempo participando como artefato cultural na reorganização das percepções de mundo, passando por movimentos renovadores, visando, muitas vezes, romper com preconceitos, estereótipos e padrões culturais historicamente construídos, respeitando as diferenças, na abordagem de temas necessários e complexos, como por exemplo as questões de gênero.

O pensamento sobre os gêneros como construções culturais tem sua história ligada às lutas feministas e aos estudos das mulheres. Contudo, a utilização do termo gênero como forma sociocultural de expressão de poder, como foi concebido por Scott (1990), trouxe um novo olhar para os estudos relacionados a esta temática.

Ao longo da história humana, tanto os homens quanto as mulheres têm suas vidas construídas com base em papéis sociais que lhes são “destinados” pela cultura, os quais delimitam seus espaços de circulação, atitudes e até mesmo determinadas atividades, jogos, brincadeiras consideradas “adequadas” para o gênero masculino ou para o feminino. Desde a infância, está presente na formação dos sujeitos a distinção entre os comportamentos “adequados” ao sexo masculino e ao feminino, como por exemplo: brincadeiras com carrinhos para meninos ou brincadeiras de boneca para menina como se estas definições fossem biologicamente determinadas.

Em sociedades capitalistas, aos homens é destinado o espaço público, da produção que gera lucros, que constrói o papel de “chefe”, daquele que detém o poder a partir de critérios econômicos. Ou seja, um papel que demonstra força, virilidade e superioridade; e, às mulheres associa-se o âmbito privado, que não produz riquezas materiais, mas é o espaço da reprodução, das responsabilidades com a maternidade, inferem, enfim, atividades de certa submissão e docilidade, ou seja, imputam *status* de inferioridade. Desse modo, se ao nascer se possui um determinado corpo biológico é na cultura que o corpo passa a ser nomeado de macho ou fêmea, fazendo deste um ser masculino ou feminino, pois “[...] a construção do gênero e da

sexualidade se dá ao longo de toda a vida, continuamente, infundavelmente” (LOURO, 2008, p. 18).

Neste sentido, as concepções de sexualidade, corpo e gênero passam a ser construções históricas, sociais e culturais, constituídas a partir das relações, vivências e significados atribuídos a cada relação, a cada contexto. Assim, o significado do que é ser homem e ser mulher são móveis e constituem-se em processos que derivam da cultura:

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo (LOURO, 2008, p. 18).

Joan Scott (1990) também define gênero como uma categoria ampla, que vai além do determinismo biológico, pois envolve relações sociais e subjetivas, e ainda relações de poder entre sujeitos nomeados homens e mulheres. Para esta autora, a formação dos sujeitos está diretamente ligada às relações de gênero, relações que estes estabelecem entre si, e com o mundo em que vivem. Pontua também que geralmente “gênero” está associado a “mulheres”, derivando dos estudos feministas que repensam papéis sociais a partir da opressão histórica das mulheres, mas que, no entanto, trata-se de uma categoria relacional, uma categoria de análise social.

(...) o “gênero” inclui as mulheres sem as nomear, e parece assim não se constituir em uma ameaça crítica. Este uso do “gênero” é um aspecto que poderia ser chamado de procura de uma legitimidade acadêmica pelos estudos feministas nos anos 1980. (...) Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. (...) O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos do sexo e da sexualidade, o gênero se tornou uma palavra particularmente útil, porque oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens (SCOTT, 1990, p. 6-7).

Judith Butler (2003) compartilha do conceito defendido por Scott (1990) ao definir gênero como uma construção cultural, e vai mais além, pois para ela o sexo biológico também é significado na cultura e, conseqüentemente, sobredetermina o gênero. Assim sendo, o gênero, por ser cultural, não é um resultado casual do sexo e nem tão fixo quanto ele pode parecer, ou seja, pode ser mutável. Segundo

Butler, um corpo masculino pode ser homem/mulher e um corpo feminino não precisa necessariamente ser uma mulher, pode ser um homem também. O que reforça a ideia de que sobre o corpo há uma nomeação que estabelece propósitos culturais.

Fazendo um paralelo, é possível perceber que a literatura infantil mais contemporânea tem sido escrita de modo a dar visibilidade às mudanças de percepção desde a biologia como parâmetro social, pois constantemente os valores culturais mais tradicionais são questionados em suas diferentes maneiras de serem vistos; dentre esses valores, os que estão relacionados ao gênero, quer seja através de brinquedos, brincadeiras, gestos, situações ou discursos. Desta forma, a literatura vem permitindo à criança/leitor diferentes vivências, ricas experiências e a viagem ao seu mundo imaginário, contribuindo para sua criatividade, e estas certamente serão demonstradas em suas respostas e interações com o mundo “real”, percebendo, por exemplo, que os príncipes já não são “somente” encantadores, de beleza física idealizada, fortes, mas são mais predispostos às aventuras, são namoradores e até mesmo frágeis. As princesas, por sua vez, não são “apenas” belas, virtuosas, submissas, passivas, com função social voltada para o prazer e organização social da família, mas são também destemidas, autônomas e atuantes.

É crescente o número de livros destinados às crianças e aos jovens que vem abordando, de forma direta ou simbólica, a complexidade dos debates de gênero em suas permanências e rupturas. E, neste sentido, propõe-se uma leitura de *O reino adormecido* e *O Rei maluco e a rainha mais ainda*, a partir desta chave de leitura, buscando discutir, então, como a literatura destinada às crianças vem abordando estas questões nas produções contemporâneas.

2 Hierarquia entre os gêneros e a voz no reino

Na primeira história *O Reino Adormecido*, peça em 3 atos escrita por Leo Cunha³ e ilustrada por André Neves⁴, em 2012, mostra em

³ Leonardo Antunes Cunha é escritor, tradutor e jornalista brasileiro. Nasceu em 05/6/1966 em Minas Gerais, filho de pai médico e mãe professora universitária. Cresceu dentro de uma livraria de sua família e por esta razão leu de tudo um pouco, principalmente as obras da década de 1970 e 1980 até as contemporâneas. Sua escrita tem influência da “matriz lobatiana”, de Cecília Meirelles e uma linhagem poética de Bartolomeu Campos Queiroz. Essa “mistureba de leituras” que teve a oportunidade de realizar em sua infância favoreceu e reflete na sua produção, que o autor chama de “ecléctica”. Assim, em suas obras pode mostrar “um pouco da riqueza que existe na literatura infantil e que felizmente acompanhou de perto”. Autor de livros de terror, aventura, ação e poesia, com mais de quarenta publicações. Seu primeiro texto infantil: “Em boca fechada não entra estrela” foi publicado na revista Alegria (atual Recreio) em 1991, depois virou livro e áudio-livro em 1994. Em 1992, ganhou seus primeiros concursos literários, prêmios como: “Jabuti” e “João de Barro”. Em 1993 lançou seu primeiro livro: “Pela estrada afora”. Em 2010 produziu um livro completo, ou seja, texto, imagens, planejamento e visual que deu o nome de: “Vendo Poesia”. Disponível em: <http://leocunha.jex.com.br/biografia+de+leo+cunha/biografia+de+leo+cunha>. Acesso em: 29/10/2013.

⁴ André Luiz Neves da Fonseca nasceu em Recife e lá começou a desenvolver suas primeiras atividades relacionadas à literatura infantil. É formado em Relações Públicas, começou a estudar Artes Plásticas em 1995, promove palestras e oficinas sobre Literatura Infantil e Juvenil, atua como escritor e ilustrador de suas obras e de outros autores. André dedica-se a arte de escrever, com vários livros publicados por diversas editoras e também ilustrar, para crianças de todas as idades, suas imagens já foram vistas por crianças e adultos do mundo inteiro em mostras de ilustração dedicadas à

seu início características dos personagens (rei e rainha) ainda associadas a estereótipos voltados ao feminino e masculino mais tradicionais. No entanto, ao longo da história, é notável as transformações, demonstrando como as narrativas contemporâneas vem abordando esses aspectos da cultura ocidental.

O livro conta a história de um “reino alegre” que estava em festa, quando de repente “[...] ouve-se um grito feminino muito alto, vindo de fora do palco, e um barulho seco” (CUNHA, 2012, p. 6). O povo fica assustado, até que recebe a notícia de que a linda *Princesa Clarice*, havia caído da torre do palácio e morrido.



Capa do livro *O Reino Adormecido*

O *Rei Soberano* decreta que “[...] todos os súditos devem retirar suas roupas coloridas e vestir roupas pretas [...]”, depois da morte de sua única filha, seu “xodó”, (CUNHA, 2012, p. 7). E ainda manda que pare o tempo no seu reino, pois, deseja guardar para sempre a dor que está sentindo, não quer que a dor passe. A rainha tenta falar alguma coisa, porém, acaba “murchando” e não diz nada, apenas

infância, além de ter recebido vários prêmios em reconhecimento ao seu trabalho. Disponível em: <http://voluntarios.institutocea.org.br/posts/4011>. Acesso em 16/10/2013.

concorda com seu marido. A partir da fala de seu conselheiro o rei teve a ideia de tirar todos os relógios de seu reino para que o tempo parasse e passou chamar de seu *Reino Triste*.

E, então, a rainha mais uma vez tenta se impor, “[...] se empina no trono, enche o peito de ar, faz que vai falar alguma coisa, mas acaba murchando e não diz nada” (CUNHA, 2012, p. 11). Afinal, foi uma ideia “fantástica” do rei que se considerava “[...] a alteza altíssima do reino [...]” (CUNHA, 2012, p. 11), que mandava e desmandava em tudo. A narrativa se inicia, então, com uma mulher sem voz diante da autoridade do marido, mostrando uma relação patriarcal em que um homem dá as ordens e a mulher obedece calada. Nesse ponto, a história sublinha as teorias do patriarcado. Nas palavras de Scott (1990, p.77): “As teorias do patriarcado têm dirigido sua atenção à subordinação das mulheres e encontrado a explicação dessa subordinação na ‘necessidade’ masculina de dominar as mulheres”.

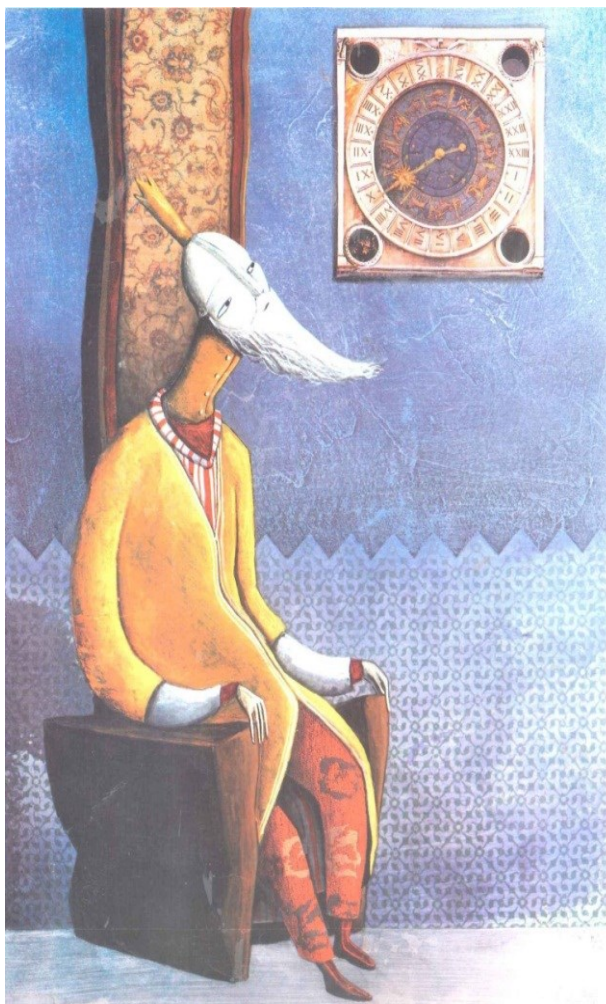


Ilustração do livro *O Reino Adormecido*

E assim, a vida no reino segue triste, cinzenta, silenciosa e sem relógios, ou seja, o tempo havia parado para todos e assim, os dias pareciam ser iguais, nada de diferente acontecia.

Súdito 1 – Eu queria viajar de férias, mas as férias nunca mais vão chegar, porque o tempo parou.

Súdito 2 – O meu amor ia voltar de viagem, mas nunca mais vai voltar, porque o tempo parou.

Súdito 3 – Eu queria me aposentar e passar o resto da vida de pernas pro ar, mas nunca vou me aposentar, porque o tempo... sumiu... dormiu... morreu.

Súdito 2 – Eu não suporto mais este reino adormecido. Todo dia é a mesma coisa, todo dia o mesmo dia. Ninguém envelhece, ninguém morre, ninguém nasce (CUNHA, 2012, p. 13).

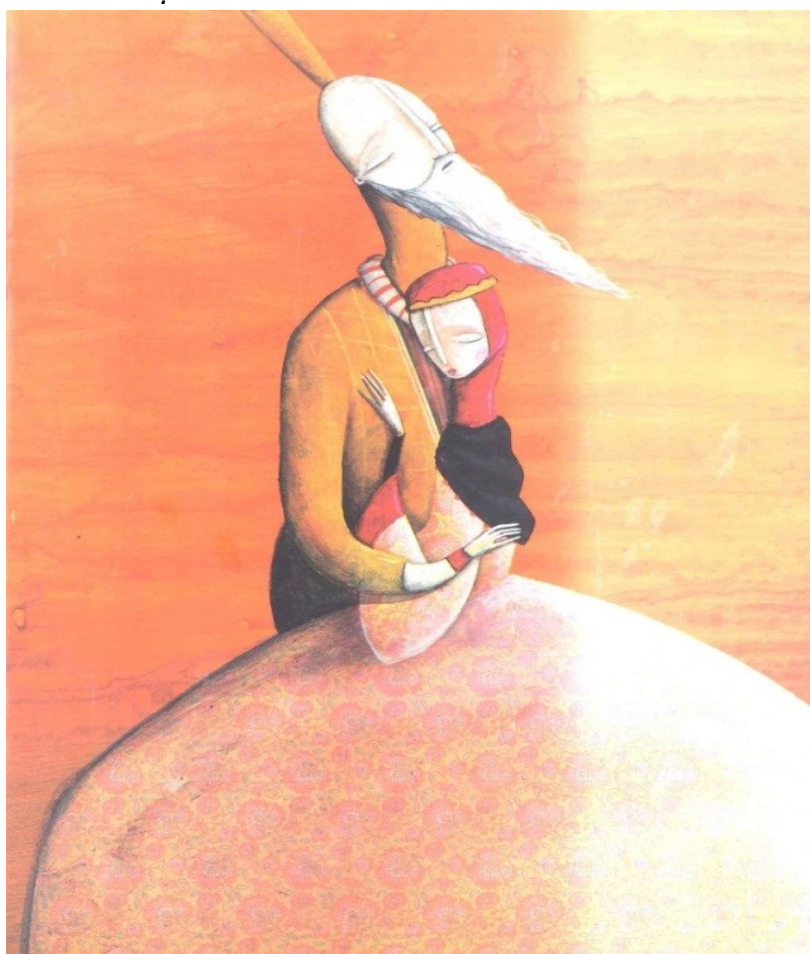


Ilustração do livro *O Reino Adormecido*

Em um belo dia, o rei surpreende a todos: “[...] é que hoje acordei sentindo no peito alguma coisa diferente [...]” (CUNHA, 2012, p. 14), sua tristeza, dor e saudade já não eram as mesmas e sentia falta de crianças fazendo barulho, brincadeiras, bagunça no castelo. Nesse momento, “[...] a rainha dá um risinho, depois abaixa os olhos [...]” (CUNHA, 2012, p. 14), afinal, percebe que o rei demonstra o desejo em ter outro filho ou filha. Mas na forma recatada, tradicionalmente exigida do feminino, apenas o “risinho” é permitido. Para Scott (1990, p. 75), “O princípio da continuidade geracional restaura a primazia da paternidade e obscurece o trabalho real e a realidade social do esforço das mulheres no ato de dar à luz.” O rei

decide a hora de uma nova gravidez, embora o “risinho” possa enunciar, mesmo que timidamente o desejo sexual da rainha.

No entanto, algo se quebra na repetição da hierarquia patriarcal e, logo em seguida, a rainha é questionada pelo conselheiro quanto ao seu desejo de ter outro filho e “[...] a rainha, envergonhada, ela apenas faz que sim com a cabeça” (CUNHA, 2012, p. 16). A atitude da rainha em ficar envergonhada parece reforçar necessidade de submissão feminina em relação ao desejo do marido, ou seja, a narrativa reproduz um discurso pautado no “recato” e na “passividade” das mulheres no que se refere ao sexo, ao desejo sexual, como algo a ser reprimido ou dissimulado pelas “rainhas do lar”. O tempo segue e a rainha fica grávida novamente.

Começa então a procura por um relógio no reino, para que o tempo pudesse passar e as coisas voltassem a acontecer. Na história, o tempo como experiência, como acontecimento, está atrelado ao relógio, seu cronômetro. Após muita procura empreendida pelos súditos, mas sem sucesso, o rei se irrita e coloca a culpa em seu conselheiro, afinal, foi ideia dele parar o tempo. O conselheiro preocupado com a situação recorre à rainha, numa tentativa de defesa, mas a rainha por sua vez “[...] faz um muxoxo, sem responder nada” (CUNHA, 2012, p. 21).



Ilustração do livro *O Reino Adormecido*

Até que, finalmente, um rapaz chega ao reino, filho de um relojoeiro, disposto a fabricar um relógio, já que todos os outros fabricados por seu pai haviam sido destruídos, ou seja, “[...] o trabalho de uma vida inteira, perdido para sempre...” (CUNHA, 2012,

p. 27). O rei, empolgado, só escutou a parte em que tinha interesse, enquanto que “[...] a rainha faz um gesto com a cabeça de desculpas, mas não diz nada” (CUNHA, 2012, p. 27). E o rei prossegue, dando ordem para que seus guardas tragam o pai do rapaz para que os dois fabriquem o relógio mais rápido. O rapaz, então, explica para o rei que seu pai morreu no mesmo dia em que a princesa *Clarice*. Explica:

Rapaz - Na verdade... na verdade, é por isso que o tempo não anda mais. Foi por isso que o tempo parou.

Rei (estranhando) – O quê?

Rapaz – É isso mesmo, Majestade. O tempo não parou por causa da morte da princesa, muito menos por causa do decreto real. A morte do meu pai é a verdadeira explicação.

Rei (indignado) – Seu insolente! Seu moleque! Como se atreve a dizer uma coisa dessas? Como tem coragem de dizer que a morte de um simples relojoeiro é mais importante do que a perda de uma princesa? Que a morte de um simples relojoeiro é mais decisiva do que um decreto real? (CUNHA, 2012, p. 27 e 28).

A história pontua o autoritarismo do rei não só na relação com a rainha, mas também com seus súditos. Ele se comporta como se todos fossem sua propriedade e ali estivessem para obedecê-lo. Após a conversa com o filho do relojoeiro, num gesto de suprema arrogância e poder o rei, manda enforcar o rapaz. É quando a rainha “[...] começa a chorar, aos soluços [...]”, manda que todos parem e fala:

- Chega! Chega! Eu não suporto mais!

Todos congelam.

Rei – O que houve, minha querida? Eu disse alguma coisa errada?

Rainha – Muitas! Você só pensa em você mesmo, só olha pro seu umbigo. Só quer saber de mandar e desmandar.

Rei (perplexo) – Então você não quer enforcar este rapaz petulante, que desrespeitou a memória da nossa filha?

Rainha - Ele pode estar falando a verdade. Quem sabe o tempo parou mesmo por causa da morte do pai dele?

Rei - Mas ele era só um relojoeiro! Um simples plebeu!

Rainha (levantando-se do trono) – E daí?

Rei (caindo sentado no trono) - Meu Deus... O que você sugere, então?

Rainha – Sugiro que você aceite a proposta do rapaz. Mesmo vinda de um jovem plebeu, esta ideia pode ser a solução para todas as suas tristezas. E as minhas. Ou você acha que devemos esperar por uma fada, uma bruxa ou um príncipe encantado? (CUNHA, 2012, p. 28).

Até aquele momento a história segue as regras de poder reconhecidamente patriarcais, o rei mantinha as características dos reis dos contos tradicionais, ou seja, reforçando estereótipos masculinos de poder, mandando e desmandando, dando ordens para

que as coisas acontecessem de acordo apenas com sua vontade. De outra parte, a rainha, apesar de esboçar vontade de opinar em muitas situações nas quais não concordava, vinha se mantendo quieta, de acordo com as “regras” sociais de submissão – uma mulher sem voz. No entanto, quando a rainha se manifesta suas palavras expressam a repressão em que vivia, bem como sugere soluções para o problema. Com essa atitude a rainha assume uma posição e, aos gritos, se faz ouvir. Nas palavras de Judith Butler (2018, p. 61), “[...] como repudiado/excluído dentro do sistema, o feminino constitui uma posição de crítica e de ruptura com esse esquema [patriarcal] conceitual hegemônico”.

Assim, o jovem relojoeiro distribuiu relógios e o tempo voltou a ser medido no reino. E, em meio a uma festa animada, com músicas alegres, risos, danças, confetes e serpentinas, o rei sugere que a rainha tenha calma, para que não aconteça prematuramente o nascimento do bebê que espera. Bastou a rainha se manifestar para mudar a história de todo um reino e fazer a alegria reinar. O que pode, neste sentido, ser lido como metáfora da quebra da repressão ou da hegemonia da voz masculina soberana naquele reino.



Ilustração do livro *O Reino Adormecido*

Nessa história fica claro para o leitor que quem dá as ordens é o rei, durante todo o decorrer da peça, em nenhum momento ele se dirige para rainha num gesto de troca, de compartilhar as situações e decisões que se faziam necessárias no reino. Muito embora a rainha até demonstre sentir vontade de expressar sua opinião, ela não tem

vez, nem voz, ou seja, a figura do rei, é reforçada em seus estereótipos de poder masculino. Até certo momento da narrativa, a rainha ainda reflete um discurso pautado na passividade, na maternidade imposta pelo desejo do marido, na doçura, até o momento em que não consegue suportar mais a situação e dá voz à sua vontade, expõe sua opinião. Embora isso só aconteça nas últimas páginas da história é uma virada importante da narrativa, que encaminha a um final indicativo de um maior equilíbrio entre os gêneros, uma visão mais negociada da vida no reino de reis e princesas, embora ainda pautada na “[...] matrix binária e hierárquica dos gêneros” (BUTLER, 2018, p. 46). O reino adormecido, sob comando absoluto do rei, parece despertar com a voz da rainha – há um despertar para a possibilidade de relações mais igualitárias entre reis, rainhas e súditos.

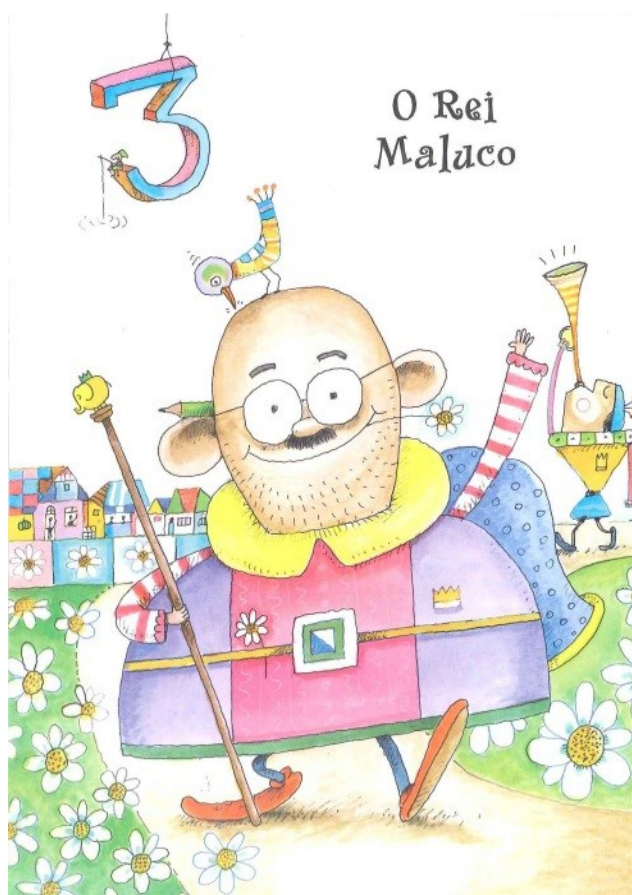
3 “Um casal encantador” desconstruindo estereótipos

Na segunda história *O Rei Maluco e a Rainha mais ainda*, publicada em 2006, por Fernanda Lopes de Almeida⁵ e ilustrada por Luiz Maia⁶, é possível perceber que o casal (rei e rainha) envolvido na trama rompe, desde o início da história, com o modelo tradicional encontrado em muitas obras de literatura para crianças e jovens. Se, como afirma Scott (1990, p. 72), “[...] gênero é a organização social em torno do sexo [...]”, o que *o rei maluco e a rainha mais ainda* propõem é, no mínimo, uma reflexão sobre a organização do ‘reino’.

O rei possui características diferenciadas dos reis vistos nos contos de fada tradicionais, ele é descrito como sendo gordinho, careca, não usa coroa por achar que ainda não serviu seu povo o suficiente para merecer ser coroado e tem a “loucura” da bondade, da tolerância, do desejo de servir e ser conciliador nas situações mais adversas.

⁵Fernanda Lopes de Almeida nasceu no Rio de Janeiro e faz parte do grupo de escritores que renovou a literatura infantil brasileira na década de 1970. É psicóloga por formação e passou muitos anos lidando com crianças. Seu primeiro livro chamado *Soprinho*, foi vencedor do Prêmio Jabuti de melhor livro infantil em 1971. Disponível em: http://contoscantoseencantos.blogspot.com.br/2008/08/conversa-informal-fernanda-lopes-de_10.html. Acesso em: 16/10/2013.

⁶Luiz Maia nasceu em 1954, numa pequena cidade de Minas Gerais, chamada Sabará. Na década de 1970, iniciou sua carreira como artista plástico, expondo seus trabalhos na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Também realizou trabalhos no campo das artes cênicas, criando cenários, histórias e fazendo mímica. Ilustrava jornais alternativos e suplementos literários em Minas Gerais. Já recebeu vários prêmios com suas ilustrações. Disponível em: http://www.paulinas.org.br/editora/?system=autores_ilustradores&action=detalhes&autor=007056. Acesso em: 16/10/2013.



Ilustrações do livro *O rei maluco e a rainha mais ainda*

O rei costuma fazer o trabalho destinado aos empregados do reino, como engraxar os sapatos, lustrar o chão, dentre outros. O uso da linguagem, que designaria lugares nomeando as pessoas e as coisas já convencionados, é utilizada para mostrar o deslizamento dos desejos para além do nomeado fixamente pela cultura; o padeiro que se supõe faça pão prefere pintar quadros, por exemplo. Ou seja, o ser padeiro não é algo que fale do desejo, mas de um papel social, exterior ao sujeito, ao eu do sujeito.

Nessa história o rei não se incomoda em estar sempre ocupado no desempenho de mil tarefas, ao contrário, isto o deixa muito satisfeito. Nas narrativas mais tradicionais, o rei costuma ser ocioso, mantido distante um tanto da nobreza e muitos mais de seus súditos. É preciso apontar que a discussão de gênero vai muito além da sexualidade, ela implica os jogos de poder que envolvem classe, raça e, também, gênero. Neste sentido, desestabilizar os lugares sociais de classe pode significar o adensamento do debate. Como escreve Butler (2018, p. 21), “[...] o gênero estabelece interseções com as modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida.”



Ilustrações do livro *O rei maluco e a rainha mais ainda*

A rainha dessa história é alta, magra, possui muito cabelo, usa coroa, ou seja, características que a colocam em oposição ao rei. E, ainda, é uma rainha desastrada e um tanto atrapalhada, que “se mete a fazer o que não sabe”, sempre com boas intenções, porém, com os piores resultados. Mesmo com suas trapalhadas e distrações o rei a admira muito - “[...] se todos fossem distraídos como você, o mundo seria um paraíso” (ALMEIDA, 2006, p. 55). A rainha em suas ações tem uma dose de travessura, leveza, mostrando que errar e acertar fazem parte da aprendizagem de cada um.

Apesar de suas diferenças, o rei e a rainha vivem um ajudando ao outro, sendo “[...] um casal encantador [...]” (ALMEIDA, 2006, p. 73), ainda que com seus erros e acertos diante das situações mais adversas. Pode-se, então, aproximar a narrativa às palavras de Butler (2018, p. 68) quando afirma: “Se as ficções reguladoras do sexo e do gênero são, elas próprias, lugares de significado multiplamente contestado, então a própria multiplicidade de sua construção oferece a possibilidade de uma ruptura de sua postura unívoca”.



Ilustrações do livro *O rei maluco e a rainha mais ainda*

São muitas as situações em que, aparentemente, o reino está sem controle, como no momento em que a rainha se disponibilizou para substituir a professora, porém, acabou não dando aula alguma, ou seja, aula no sentido de “transmissão de conhecimentos” como *Heloísa* esperava que acontecesse. A rainha no seu papel de professora substituta já chegou avisando para as crianças que não havia preparado nenhuma lição, apesar de ter carregado uma enorme bagagem para levar a escola, e aceitou a sugestão dada pelos alunos de se arranjar como pudesse, conversou com eles dispondo-se a ouvi-los. Atenciosamente, permitiu que as crianças fizessem o que “[...] estavam precisando” (ALMEIDA, 2006, p. 80).

A rainha deu uma não aula a crianças que certamente costumavam ter aulas, visto que estavam na escola. E, sem querer, mostrou que entre um ensinamento e outro é indispensável o instante em que nada ensinamos, apenas somos e deixamos ser. [...] Cada um a seu modo vai responder aos provérbios do avô do Rei, aos disparates da Rainha, às dúvidas da moça do poço, aos paradoxos da velhinha da torre. Cada um, guiado pela sua própria Formiga, irá empreender uma viagem pessoal e intransferível (ALMEIDA, 2006, p. 127).



Ilustrações do livro *O rei maluco e a rainha mais ainda*

A ilustração acima mostra que as crianças saem de seus lugares “marcados” e partem em busca do que sentem vontade de fazer, algumas pintam, outras brincam, correm, dedicam-se a ler, a cantar, a interagir uns com os outros, e com isso, alcançam progressos surpreendentes, que talvez não acontecesse em uma “aula normal”. O resultado da aula da rainha foi fabuloso, recebendo várias cartas das famílias agradecendo por sua atuação, deixando com isso o rei muito orgulhoso. O deslizamento das convenções, tanto comportamentais quanto da linguagem, anuncia uma narrativa peculiar em suas possibilidades “desestabilizadoras” do engessamento social e cultural, enfatizando os desejos de cada um como energia para o fazer cotidiano. O “real” pode ser diferente se demandado pelos desejos.

A narrativa (des)prepara o leitor para as convenções e, com isso, o desafia a refletir sobre outras possibilidades de organização social. Considerando o inesperado dos comportamentos da rainha, a narrativa desconstrói a “[...] insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria una das mulheres, (...)” (BUTLER, 2018, p. 23)



Ilustrações do livro *O rei maluco e a rainha mais ainda*

Muitas outras situações se sucedem ao longo da história, provocadas pela rainha, de modo a não ser vista “dentro do previsto” no reino, ou melhor, do considerado “normal”, porém, o rei sempre achava um lado positivo, dando-lhe apoio e prestando assistência quando necessário.

As atitudes de proteção do rei podem ser consideradas como atitudes que fazem parte do discurso masculino redutor de poder feminino, porém, a rainha dispunha de liberdade para fazer suas escolhas e as realizar como lhe parecesse ser a melhor maneira, ou seja, não é o rei que lhe determina as atividades, ele apenas as acompanha, como um companheiro que não está lá para apontar defeitos e sim como quem caminha junto – é possível dizer, então, que é um discurso amoroso, embora mantenha o binário dos gêneros como parâmetro. Trata-se, pois, de uma narrativa que se propõe a questionar os estereótipos, permitindo que os ‘lugares’ sociais de homens e mulheres possam aparecer em aberto às potenciais vontades e aptidões de cada sujeito. Nas palavras de Judith Butler (2018, p. 63),

As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam possibilidades de ‘sujeitos’ que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível.

Assim, no *reino maluco* é possível perceber o reconhecimento das diferenças e das diversidades, bem como a rejeição de mecanismos discriminatórios em qualquer âmbito das relações tanto entre os sexos quanto entre grupos de diferentes situações econômicas, de classe. É uma história que encaminha o pensamento para a construção de uma sociedade mais justa, mais igualitária, com vistas à cidadania de homens e mulheres livres de estereótipos. No entanto, é preciso reconhecer que a “maluquice” que adjetiva o reino

e a rainha marcam a “anormalidade” dos comportamentos; apenas num reino fora do “normal” poderia se desencadear a história. A falta de hierarquia entre os gêneros, a liberdade na escola e a alegria no comportamento da rainha podem ser vistos, pelo título, como uma “inversão” da realidade. Porém, nestas representações é possível reafirmar a ficção, a imaginação, o *locus* propício para se construir outros mundos, encontrar novas respostas às velhas perguntas sobre o poder.

4 Considerações finais

Essas duas histórias mostram o quanto a literatura pode surpreender, possibilitando novas experiências às crianças leitoras através de personagens que quebram a previsibilidade de comportamentos nas narrativas. É esse um dos encantos da literatura após o ponto final do escritor em sua história: fazer com que seu trabalho com a linguagem seja porta para a descoberta de sentimentos diversos no universo particular de cada um. A literatura propicia essa abertura, “[...] é esse o grande prazer e a grande vertigem da literatura” (ALMEIDA, 2006, p. 127).

No livro de Leo Cunha, *O reino adormecido* (2012), a história começa descrevendo um rei e uma rainha com características bem associadas a estereótipos, ou seja, uma rainha que, mesmo querendo expressar suas vontades, se cala diante do autoritarismo de seu marido, um rei que governa soberano. O rei faz prevalecer sempre suas decisões, mandando e desmandando, mesmo que suas ordens ou atitudes possam prejudicar os outros. Somente no final do livro a rainha rompe com o silêncio e posiciona-se diante da situação de subalternidade que ela e o restante do reino estavam assujeitados. Essa rainha pode despertar a crítica sobre as relações culturalmente estabelecidas a partir de uma hierárquica entre os gêneros nas sociedades patriarcais. Neste sentido,

O sexo feminino é, portanto, também o *sujeito* que não é uno. A relação entre o masculino e o feminino não pode ser representada numa economia significante em que o masculino constitua o círculo fechado do significante e do significado. Paradoxalmente, Beauvoir prefigurou essa impossibilidade em *O segundo sexo*, ao argumentar que os homens não podiam resolver a questão das mulheres porque, nesse caso, estariam agindo como juízes e como partes interessadas. (BUTLER, 2018, p. 33)

Mostrando o oposto do casal descrito na primeira história, a obra de Fernanda Almeida, *O rei maluco e a rainha mais ainda* (2006), descreve um rei e uma rainha como um casal diferente dos habitualmente existentes nos contos de fadas. O rei, tanto no físico quanto em seus comportamentos, rompe com a previsibilidades dos discursos prescritivos dos gêneros, nas histórias tradicionais. A rainha também surpreende com características nada convencionais para uma personagem feminina, muito bem revelada não somente nas palavras, mas nos detalhes das ilustrações em que a vemos em

suas aventuras. A rainha se comporta conforme suas vontades e suas ideias, liberada das formas já concebidas de comportamento feminino, ela, ao mesmo tempo, desconstrói convenções e cria possibilidades mais felizes de estar no mundo. *A rainha mais maluca que o rei* rompe com “[...] a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres [...]”, afirmando “[...] a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’.” (BUTLER, 2018, p. 39)

Nessa perspectiva, embora o número ainda seja reduzido de produções escritas tematizando os papéis de gênero, as histórias contemporâneas têm demonstrado deslocamentos importantes em relação às narrativas tradicionalmente destinada às crianças. Há um novo olhar assinalando os gêneros como social e culturalmente construídos, enfatizando as diferenças comportamentais mais afetadas pelos desejos de cada um do que como respostas às prescrições sociais para homens e mulheres. Isto pode ser percebido, em especial na literatura destinada às crianças, através de questionamentos com relação ao que é belo ou feio, frágil ou forte, encantado ou desencantado, corroborando, assim, na construção de sociedades mais igualitárias, que respeitem a heterogeneidade dos sujeitos.

Referências

- ALMEIDA, F. L. **O rei maluco e a rainha mais ainda**. Il. Luiz Maia. São Paulo: Ática, 2006.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16 ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CEVASCO, M. E. **As dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CUNHA, L. **O reino adormecido: peça em 3 atos**. Il. André Neves. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2012.
- DEBUS, E.; DOMINGUES, C. **Literatura infantil: livro didático**. Palhoça: Unisul Virtual, 2009.
- JORNALEXPRESS. **Léo Cunha**. Disponível em:
<http://leocunha.jex.com.br/biografia+de+leo+cunha/biografia+de+leo+cunha>.
- LOURO, G. L. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas**. *Proposições*, v. 19, n. 2(56). Maio/ago. 2008. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>. Acesso em: 29/10/2013.
- PORTAL DOS VOLUNTÁRIOS. **Conhecendo um pouquinho de André Neves**. Disponível em: <http://voluntarios.institutocea.org.br/posts/4011>. Acesso em: 16 out. 2013.

SCOTT, J. Gênero: **Uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade.** Porto Alegre, v.16, n.2, jul./dez. 1990.

Artigo enviado em: 11/01/2019. Aprovado em: 10/05/2019.

Políticas de silenciamento da nudez de mulheres indígenas *Waimiri Atroari* no *facebook*: uma análise discursiva.

Policies of silencing the nudity of indigenous women *Waimiri Atroari* on facebook: a discourse analysis

Carolina Pinheiro Barros¹

Thays Coelho de Araújo²

Davi Avelino³

DOI: 10.19177/memorare.v6e1201954-74

Resumo: O presente artigo busca analisar as políticas de silenciamento e de censura do corpo feminino indígena na rede social Facebook. O corpus é constituído por recortes de imagens retiradas da página da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), ao mostrar mulheres indígenas *Waimiri Atroari* na sua forma culturalmente naturalizada, ou seja, com seus seios à mostra. A materialidade discursiva analisada refere-se a postagens do dia internacional da mulher indígena, em setembro de 2018. Como escopo teórico, buscou-se auxílio, especialmente, nos conceitos de interdição e exclusão de Foucault (1988;1998). Para tratar da política do silêncio e da censura, apoiamos-nos em Orlandi (1999,2007). Os resultados deste estudo indicam o controle de circulação da imagem do corpo feminino em contextos de representação da cultura indígena. Desse modo, o cerceamento da apresentação do mamilo indígena, no *facebook*, interdita e exclui manifestações culturais da mulher indígena além da historicidade que ela carrega consigo.

Palavras-chave: Mulher indígena. Silenciamento. Censura. Análise de Discurso.

Abstract: This paper aims to analyze the politics of silencing and censorship of the indigenous female bodies in the facebook social network. The corpus consists of clippings of images taken from the page of the National Indigenous Foundation (FUNAI), by showing *Waimiri Atroari* indigenous women in their culturally naturalized form, that is, with their breasts on display. The discursive materiality analyzed refers to the postings of the international day of indigenous women, in September 2018. As a theoretical scope, assistance was sought, especially in the concepts of interdiction and exclusion of Foucault (1988, 1998). To deal with the politics of silence and censorship, we rely on Orlandi (1999, 2007). The results of this study indicate the control of female body image circulation in contexts representing the indigenous culture. Thus, the curtailment of the presentation of the indigenous nipple, on facebook, interdicts and excludes cultural manifestations of the indigenous woman, as well as the historicity that she carries with her.

Keys-words: Indigenous women, censorship, Discourse Analysis

¹ Doutoranda em Ciências da linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Atua na Linha de Pesquisa Texto e Discurso e tem interesse em pesquisas nas áreas indígenas e religião. E-mail: callinda20@gmail.com.

² É mestre em Letras, na área de Estudos da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM e possui graduação em Letras - Língua e Literatura Portuguesa. E-mail: profathays@gmail.com.

³ É professor Doutor de História da Amazônia do Departamento de História da Universidade Federal do Amazonas. (UFAM). E-mail: davileal81@gmail.com.

1 Introdução

O corpo feminino indígena constitui-se por meio de convenções sociais que o modificam em cada sociedade, conforme seus interesses, reproduzindo seus conflitos simbólicos e sócio-históricos, conforme intervenções ideológicas que objetivam o exercício do poder. Essas determinações de controle corporal, afetam o posicionamento do sujeito feminino, evidenciando marcas simbólicas que o constitui por meio de censuras e silêncios. Em relação a estes conceitos Orlandi (2007) pontua que

Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento (que já não é silêncio mas “pôr em silêncio”) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do implícito (ORLANDI, 2007, p.11-12, grifo do autor).

Contudo, o silêncio não significa ausência de palavras, a linguagem existe justamente para preencher o espaço real que é o silêncio. É, também, por meio do silêncio que as relações de poder emergem e significam, ou seja, silenciar é um ato de poder.

Através de uma memória discursiva em um *corpus* constituído por meio de recortes⁴ coletados da página **FUNAI** (Fundação Nacional do Índio), a materialidade discursiva foi extraída da mídia social *Facebook*, na semana do dia Internacional da Mulher indígena, datado em 05 de setembro de 2018.

Neste artigo analisamos a política do silêncio, pois na subdivisão das formas do silêncio dispomos do que chamamos o local (censura). Desse modo, é imprescindível compreender os efeitos de sentidos que levam às formas de constituição da plataforma *Facebook* ao apresentar discursos patriarcais, como a interdição do corpo nu em uma cultura na qual ele é naturalizado.

O objetivo desta análise constitui-se em relacionar a memória e o silenciamento de determinados sentidos que são impedidos de se inscrever na memória do acontecimento do Dia Internacional da Mulher Indígena.

Porém, visto tratar-se de um discurso que ainda emerge dentro de uma configuração patriarcal, percebe-se que as mídias sociais criaram um código de conduta (*política de censura*) para normatizar o que é considerado nudez. Bloqueiam imagens que violam tais regras consideradas civilizadas. Nessas mídias sociais não se distingue o social do cultural. A censura aos corpos nus das mulheres indígenas Wamiri Atroari⁵. Segundo os dados da **FUNAI**, eles também

⁴ Encontramos em Orlandi (1989, p.36) a noção de recortes discursivos de que faremos uso aqui. “refere-se a uma unidade discursiva entendida como fragmentos correlacionados de linguagem e situação”.

⁵ Segundo Baines (1993, p. 02) as estimativas da população Waimiri-Atroari no passado variaram muito. O seu território foi mais extensa, abrangia as bacias dos rios Jauaperi e Uatumã, em que desembocam, respectivamente, o rio Alalaú e o Igarapé Santo Antônio do Abonari. Em comparação com dados da FUNAI (2018) “Em dezembro de 2001, essa população era de 913 pessoas, divididas em 19 grupos locais que compõe os três aglomerados”. Estima a população indígena do vale do rio Jauaperi, atualmente. (ver a lista no final)

são conhecidos por kin'ja (gente) que vivem entre os estados de Roraima e do Amazonas, no Brasil, nas bacias dos rios Alalaú, Camanaú, Curiuaú e o Igarapé Santo Antônio do Abonari.

Faz-se refletir a segregação de uma Cultura em detrimento de outra, uma vez que para o povo Waimiri Atroari, a nudez é uma questão de ponto de vista, que cobrem desde questões religiosas até econômicas. E essas tentativas de apagamento são formas de atravessamento da memória que, repetidamente, provocam sentidos de dominação e opressão que circulam nas formas midiáticas. Este artigo perfaz a composição de algumas reflexões trazidas do nosso campo analítico, no âmbito da Análise do discurso e delinea tentativas que apontem caminhos para justificar respostas ainda que iniciais dentro das formas de silêncio. Eni Orlandi (1999, 2007), ao conceber uma política do silêncio, manifestada pela interdição discursiva (censura), particularmente do ponto de vista teórico, permitiu a compreensão da relação constitutiva da linguagem com o poder de silenciar – o que ela chama língua-de-espuma⁶. Ancoramos, também, nos estudos de Michel Foucault (1988, 1998), que aportam a docilização dos corpos como marca das disciplinas que regem a sociedade e manifestam-se instituições como: a classe médica, exames psicológicos dentro das escolas, das instituições militares e prisionais.

Trabalhamos com a hipótese de que há determinadas instituições que condicionam a política da nudez nas redes sociais, determinando a censura dos corpos nus, por meio de uma ideologia dominante, tentando apagar da memória discursiva e histórica a luta feminina por espaços igualitários, sem intervenções coercitivas camufladas de uma possível biopolítica de poder.

Dividimos este estudo nas seguintes seções, além desta Introdução:

a) Da Análise do Discurso – segunda seção, em que debatemos sobre a linha de pesquisa, ligando aos conceitos da política do silêncio e seus efeitos de sentidos sobre os sujeitos.

b) Na seção três – tratamos do corpo, como religião e pecado dedicando-nos, fundamentalmente, a um trabalho mais detalhado sobre algumas características discursivas do corpo ligado ao espaço ideológico da religiosidade.

c) Na seção 4 - o corpo e a rede social, explicitamos a relação entre estes dois elementos discursivos. Pretendemos discutir o papel da mídia na sociedade, a noção de informação, as condições de produção, os silenciamentos que o constituem e sua relação com o(s) discurso(s).

2. A POLÍTICA DO SILÊNCIO: AS FORMAS DA CENSURA

⁶ A noção de língua-de-espuma: “uma língua ‘vazia’, prática, de uso imediato, em que os sentidos não ecoam. É uma língua em que os sentidos batem forte, mas não se expandem, em que não há ressonâncias, não há desdobramentos. Na língua-de-espuma os sentidos se calam. Eles são absorvidos e não produzem repercussões.” (ORLANDI, 2007, p. 99) A citação é de *As formas do silêncio* (ver a lista no final).

O silêncio não é um vazio e sim parte constituinte da escolha que se pode ser dito ou não. Não existem sentidos sem o silêncio, eles não estão plenamente colados à palavra, é neste efeito de incompletude⁷ que Orlandi pensa o silêncio: “se a linguagem é categorização do silêncio, isto é, ela produz a sedentarização dos sentidos, as palavras representam já uma disciplinarização da significação “selvagem” do silêncio. (ORLANDI, 2007, p.54, grifos do autor). Com efeito, é no silêncio que apesar de não ser verbalizado, ele que assume a gestão dos sentidos e os transforma em significação para as palavras. Desse modo, a significação do silêncio se distingue das palavras, pois elas não atingem o real que é onde o silêncio significa. No entanto, Orlandi (2007) discerne silêncio fundador, o que produz a condição do ato de significar, ao da política do silêncio que se sucede em duas situações: a) o silêncio constitutivo, onde uma palavra acaba silenciando as outras palavras; e b) o silêncio local (da censura) se atribui ao que está proibido dizer.

A política do silêncio, em Análise do Discurso (AD), é um potencial de sentidos, que pela linguagem se reduz à singularidade. Isto porque, a linguagem se perfaz de uma estrutura e também de esquecimentos que repetidamente podem ser apagados da memória,

A falha é constitutiva da memória, assim como o esquecimento. No entanto o que acontece com os sentidos [...] é que eles não falham apenas nessa memória, eles foram silenciados, censurados, excluídos para que não haja um dito, um já significado constituído nessa memória de tal modo se tornasse, a partir daí outros sentidos possível. (ORLANDI, 2007, p.65).

Nessa reflexão, o papel da memória é lutar contra o esquecimento, sobretudo, no âmbito político, para não serem apagadas as formas de resistência e, também, poder contrapor esse outro lado nos pensamentos. Nesse sentido, afirma Christa Berg (2017, p. 19) “[...] não basta recordar é preciso saber pensar sobre o que passou. O tempo próprio da memória é o presente, o tempo apropriado para trazer o passado para relembrar e produzir a crítica é o presente”.

Censura tal como já definimos, é a proibição de certos sentidos, que impossibilitam o sujeito de transitar em lugares que não condizem às suas posições sociais.

o silêncio da censura não significa ausência de informação, mas interdição. Isso nos permite dizer que a censura não funciona em nível de informação, mas de circulação e de elaboração histórica de sentidos. Ela impede o trabalho histórico do sentido (ORLANDI, 2007, p.107).

Articulado ao objeto de análise deste artigo, sabemos que o Dia Internacional da mulher marca um momento histórico de luta das mulheres por seus direitos civis igualitários e questões corporais que incutiam sobre a diferença biológica de seus corpos, tidos como

⁷ A ideia de incompletude para Orlandi se alinha a ideia de polissemia, de movimento e, mais tarde, à de falha, à de falta, à de excesso, à de resto, à de a-mais. O não exato (ORLANDI, 2017, p.262).

frágeis também marcam muitas hipóteses ligadas à influência de submissão ao corpo da mulher, e sobre essa questão :

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, podem assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão do trabalho. (BOURDIEU, 2007, p. 20).

Não por acaso, esse poder se instalou e incutiu conceitos como fossem as matrizes dominantes sob as mulheres, causando na história a dominância da ideologia patriarcal. E em oposição a essas ideologias patriarcais surgiu a resistência do gênero feminino. Conhecido como feminismo⁸.

No dia 08 de março de 1917 (no calendário gregoriano), essa data pouco é enfatizada ao caráter político que acontecera em Petersburgo nos Estados Unidos. Mulheres operárias, dentro de um movimento socialista, grevaram e iniciaram uma revolução contra A primeira Guerra Mundial, movimento que seria crucial para o início da Revolução Russa no objetivo de alcançar direitos igualitários dos homens, como: votar, aumento dos salários e das condições de trabalho. Nas palavras de Isaac Balbus, “as mulheres lutaram por seus direitos e deveres iguais na sociedade. “E nesse sentido que a luta contra o patriarcado deve ser entendida como luta por uma civilização totalmente nova, uma civilização sem dominação” (BALBUS,1987, p.126-127).

Porém, o que ficou marcado na memória associado ao dia das mulheres, ainda encontra-se em discordância devido às dispersas causas de lutas espalhadas pelas mulheres do mundo todo. Nesse sentido, Matilde Ribeiro explica que:

A articulação feminista propõe-se como um catalisador das mudanças sociais para as mulheres e também para toda a sociedade. No entanto, não é um movimento homogêneo. Contém uma série de dificuldades de estruturação e de orquestração de sua multiplicidade, como no tratamento da diversidade entre as mulheres (racial, étnica, condição socioeconômica, orientação sexual, geração ou cultural), e também abordagem pluralista nos espaços políticos conquistados na sociedade. (RIBEIRO, 2006, p. 803).

Esses deslocamentos de sentidos, conectados a diferentes causas referentes ao Dia da Mulher, permitem que as mulheres signifiquem e se tornem sujeitos históricos da transformação das suas próprias causas de luta, em uma esfera maior, ligadas às lutas e causas singulares, que o feminismo abrange.

Associado ao grupo de mulheres que lutam e resistem contra a frente colonizadora e a dominação territorial ligadas à comercialização de produtos florestais de origem vegetal e animal,

⁸ Sobre leituras mais aprofundadas que dizem respeito ao feminismo, ao empoderamento da mulher e o dia internacional da mulher, indico Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009. E a matéria histórica sobre as mulheres no jornal BBC News <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43324887>.

sobretudo, contra os massacres a grupos indígenas para abertura desses produtos e de outros projetos ligados ao mercado internacional, o dia 5 de setembro ficou marcado na história, pois relembra um momento de luta e resistência de uma mulher indígena comandando a frente de uma rebelião contra a tentativa da entrada de espanhóis na aldeia. Essa data representa o Dia Internacional da Mulher Indígena, criado em 1983,

O nome da mulher indígena, guerreira, que inspirou a efeméride, é o da índia aimará Bartolina Sisa, que, juntamente com seu marido, Túpac Katari, da mesma etnia, comandou uma rebelião contra os conquistadores e dominadores espanhóis, no Alto Peru, região atual da Bolívia, em 1781. O Dia Internacional da Mulher Indígena, todavia, é uma data para nos lembrar que o racismo tem impedido o movimento de mulheres de apreender e de compreender o legado ancestral de sabedoria dos povos e das mulheres indígenas, assim como dos povos e mulheres negras (GUAJAJARA, 2018,s.p).

Nesta perspectiva, falar das mulheres indígenas é significar um grupo que também se enquadra numa categoria de silêncios. Esse silenciamento, aqui, não é o silêncio em si e sim o colocar-se em silêncio. Essa movimentação, que sinaliza o interdiscurso, num lugar dos modos da produção de sentidos, que por muito tempo a história da mulher foi contada por homens, esse ato de silenciar pode significar muito na história e ao que representou a mulher, ao longo do tempo.

Além do mais, temos outros tipos de apagamentos que reverberam no imaginário nacional, fazendo com que a raça indígena sempre assuma uma posição de um povo anacrônico,

O exemplo desse apagamento da ordem do burocrático vem ao encontro de um imaginário de que lugar de índio não é na cidade, e sim nas aldeias. Essa é uma naturalização que tem por base um imaginário que se institui na força de um conflito entre identidade e alteridade. O conceito de imaginário implica dinâmica e processo, opera clichês, cristalização ideológica. O imaginário se constrói na base de uma interação constituída de mecanismos discursivos que jogam com o “eu” e o “outro” (SOUZA, 2010, p.01).

Dessa forma, a partir de efeitos de sentido vindos de posições femininas, discute-se o fato de que nesse mesmo grau de relevância que é dado ao corpo, são construídos os seus lugares de resistência não apenas social, sobretudo como um fator histórico. Não é apenas uma memória construída a partir dos discursos ideológicos do outro, é muito mais, é um corpo que fala, que resiste ao simbólico.

Como afirma Orlandi (2007, p.101), “o silêncio não está transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar”. Por outro lado, é importante a mobilização da noção da historicidade do texto, devido a essa incompletude discursiva relacionada à história. A construção dos sentidos no texto é imprescindivelmente histórica e, somente sob a perspectiva discursiva, o silêncio se materializa e escapa ao vazio. Portanto, para se poder trabalhar com o silêncio, já

que ele incide sobre o outro lado da história, nesse artigo, fala-se o lado da resistência.

2.1 O corpo, a moral e o pecado

Começamos a falar sobre a forma do corpo e da alma; o espírito e matéria, separando o corpo da espiritualidade. O conceito de corpo trazido pelo cristianismo não separa o que na filosofia se chama uma dualidade entre *logos*, o espírito, e *phisis*, a carne; reverbera a sexualidade em um espaço proibido e vigiado, pois, na cultura ocidental, a ideia de corpo é de que é feito à semelhança da imagem de Deus.

Em concordância com esse pensamento Giorgio Agamben (2009, p.73) reforça que no cristianismo não existe uma teologia da nudez, mas pressupõe uma teologia da veste. “Uma plena nudez dar-se-á, talvez, somente no inferno, no corpo dos condenados irremissivelmente oferecido aos tormentos eternos da justiça divina”. A nudez depois de se pecar, estava ligada ao “abrir os olhos”, ou seja, só se dá conta da nudez ao se despir do espírito, pois para Deus

Ainda que na ausência de veste, não estava “nu”. “Este não estar nu” do corpo humano apesar da aparente ausência de vestes explica-se pelo facto de a graça sobrenatural circundar então a pessoa humana como uma veste. O homem não estava só na luz da glória divina; estava vestido da glória de Deus. Através do pecado, o perde a glória de Deus e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da corporeidade pura, o desnudamento da funcionalidade pura, um corpo ao qual falta toda a nobreza, porque a dignidade última do corpo estava contida na glória divina perdida (AGAMBEN, 2009, p.75, grifos do autor).

Na antiga Grécia, considerada o berço da civilização ocidental, o saber, a filosofia, a cultura e o ato sexual eram estritamente patriarcais, isso porque:

o sexual estrito-senso, é o que atrela o homem à natureza ao animal, era preciso que o grego criador de cultura imprimisse seu domínio a isso. O sexual então, precisou ser resgatado como meio de transmissão do saber. Ou seja, precisou ganhar finalidade cultural. [...], quando a atividade sexual do adulto com o seu discípulo veio a ser imbuída de valor cultural, veio funcionar como meio de transmissão de saber. Qualquer outra prática sexual era carente desse estatuto de glorificação cultural. (MAURANO, 2007, p.93).

No entanto, o poder era dado ao *phallus*, uma imagem do órgão genital masculino, representado simbolicamente na virilidade, na potência da vitalidade, essa força é provinda dos deuses, na relação do próprio espelhamento, do conhecimento. Figurando assim, a cultura ocidental como patriarcal. “O saber relativo às operações do *phallus* é o que diz respeito a construção da cultura. Ou seja, diz respeito à força que a natureza empresta ao homem para que ele sobrepondo-se a ela passe a criar cultura” (MAURANO, 2007, p.94, grifos do autor). Dessa forma, a cultura patriarcal está incutida na

grande maioria da civilização ocidental, sobrepondo-se ao saber das sociedades consideradas matriarcais.

Essa cultura foi herdada pelos portugueses e transmitida na tentativa de catequizar os indígenas e os deslegitimar da sua posição-sujeito índio, como uma cultura, um corpo simbólico-político e, sem levar em conta a espiritualidade, tratando-os como seres sem alma por não considerarem a religiosidade indígena autêntica.

Na divisão das perspectivas europeias, civilização se liga a ideia de processo e cultura à de produto. [...]. Essa divisão/cultura-transplantada para o colonizado se instala, no mínimo, em uma contradição. Nós, submetidos aos desígnios (dever ser) da civilização ocidental, somos seres culturais, sobretudo quando resistimos em nossas diferenças, mas para isso perdemos a possibilidade de termos uma história. Já que é pela parcela que nos cabe na civilização ocidental que somos contados em uma história (a da colonização) (ORLANDI, 1990, p.46, grifos do autor).

Ao longo do tempo, questões ligadas ao corpo continuaram sendo um fator de (pré) determinações que abrangem a filosofia, a psicanálise e religião, ou seja, vinculou-se as questões do corpo com a ciência, arte e o sagrado, resultando novos setores de observação ao corpo nu. Nas artes, a partir do século IX, quando o barroco se inseria ao status de estilo artístico, tratava do feminino num englobamento social e religioso, ligado ao pudor

tais expressões de cultura, talvez descortinem uma outra relação ao gozo, o qual, ao invés de regozijar-se narcisicamente com a afirmação fálica da distinção da identidade, remete-se a um movimento de entrega, no qual vigora uma transcendência do “si mesmo”. Tal gozo cinge a dessubjetivação, operando uma torção que evidencia uma certa relação ao feminino, que não sem razões místicas (MAURANO, 2007, p.93, grifos do autor).

No Renascimento, no século XIV, a noção de que Deus era um ser central, foi disseminada com as inovações da ciência e da observação, ou seja, a razão também era tão importante quanto a fé, a herança neoplatônica associava que beleza e amor andavam juntos. Dessa forma, as mulheres indígenas, nesse período, foram exaltadas por sua beleza física em pinturas.

Não à toa, nossas indígenas eram consideradas, pelos cronistas seiscentistas, criaturas inocentes. Sua nudez e despudor eram lidos numa chave de desconhecimento do mal, ligando, portanto, a “formosura” à ideia de pureza. Até suas “vergonhas depiladas” remetiam a uma imagem sem sensualidade. As estátuas e pinturas que revelavam mulheres nuas, o faziam sem pelos púbicos. A penugem cabeluda era o símbolo máximo do erotismo feminino. A questão da sensualidade não estava posta aí (DEL PRIORI, 2011, p.15).

Em suma, dos três campos acima supracitados, pelo menos até o século XIX, o campo das artes prestigiou o corpo, mais do que no início do século XX. Condutas de repressão, são criadas e internalizadas a partir de uma instituição que exerce poder sobre a sociedade, repassado através de seus discursos. Michel Foucault afirma que:

O poder está em toda parte, circula em todas as instâncias, recobre as instituições e os indivíduos, reproduz-se a cada instante, atinge todos os domínios da vida humana. Está pulverizado na sociedade, atuando em pequenos enfrentamentos, nas micro lutas diárias, e seus efeitos atingem [...] a realidade mais concreta dos indivíduos - o seu corpo, e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou subpoder (FOUCAULT, 1988, p. 102).

Seguindo essa reflexão, na medida que se exerce o poder, é uma vantagem a ser construída, por meio do controle e das normatizações. Esse conjunto de relações de forças funciona em momentos distintos ao longo do tempo. Ou ainda “forma-se então uma política de coerção- que é um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT, 1987, p.14). Dessa forma, busca-se tornar o desejo através do corpo como um efeito de manipulação das disciplinas⁹ do que é ou não aceito pela sociedade. As disciplinas atuarão nos corpos nas mais diversas formas, como as vestimentas da moda a serem usadas, ao controle, nas dietas alimentares.

2.2. O Corpo e a Política de Censura no Facebook

Pode-se dizer que as sociedades contemporâneas vivem constantes transformações comandadas pelo capitalismo, pressupondo a valorização do sujeito, de uma forma econômica, constatando uma disciplinarização sobre esses sujeitos, de uma forma camuflada, não violenta. Com isso, gera efeitos no funcionamento do discurso, diante de um espaço que produz uma suposta liberdade de expressão. Nesta perspectiva, o desenvolvimento e o triunfo do capitalismo não teria sobrevivido, “sem o controle disciplinar efetuado pelo novo biopoder, que criou para si, por assim dizer, através de uma série de tecnologias apropriadas, os corpos dóceis de que necessita” (AGAMBEN, 2002, p. 11). O corpo também é resignado à esfera política e social, tornou-se um objeto de dominação do capitalismo, através do estereótipo da moral aos usos sociais do corpo. Por sua vez, a mídia interpela os sujeitos conforme seus ideais, exacerba a construção de corpos dentro de padrões que o mercado possa controlar, de diversas formas, tais como: padrão de beleza, o moralismo.

É nesse mundo hedonista consumista, voltado para o prazer e para o consumo – onde todo sofrimento e todo sacrifício devem ser banidos ou minimizados – centrado no ego, que o dinheiro – significante mestre, que agrupa uma constelação de outros significantes, funcionando como mola propulsora dos demais – oferece o acesso às chamadas “novas”

⁹ “Essas técnicas que permitem o controle detalhado das operações do corpo, que realizam a sujeição permanente de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que Foucault (1988) chama de ‘disciplinas’.

tecnologias, progresso científico e tecnológico (CORACINI, 2014, p.403).

Contudo, a modernidade se torna um dispositivo intermediário de controle dos sujeitos, onde os corpos disciplinados tanto numa esfera religiosa, quanto numa construção simbólica de valores dentro da sociedade desde os séculos XIX, continua fazendo dos corpos femininos um paralelismo entre o avanço do feminismo com o retrocesso, usando a mídia como um meio de subversão e outras formas institucionalizadas ou não.

Jacques Courtine (2008) depreende que no século XX, os tempos modernos surgem como mecanismos codificadores da história corporal, por meio de discursos, tornando-os reflexo dos sentidos, principalmente no que tange à sacralização dos corpos femininos perante a mídia. Essas mudanças ocorridas acontecem na noção de corpo, já no discurso são oriundas de cada sociedade, na sua maneira de ver o corpo em cada cultura.

Seguindo o pensamento de Courtine, é importante ressaltar que:

O século XX “inventou teoricamente o corpo” [...]. Essa invenção se deu em três momentos históricos fundamentais: a invenção da psicanálise por Freud ao decifrar a conversão histérica e preconizar o inconsciente como linguagem que fala através do corpo; a difusão da noção de corpo como pivô principal do mundo, promovendo diversas abordagens filosóficas, da fenomenologia por Maurice Merleau-Ponty ao existencialismo por Jean-Paul Sartre; e, finalmente, a descoberta do corpo no campo da antropologia por Marcel Mauss que, no período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), “[...] observou a infantaria britânica desfilar num passo diferente do passo dos franceses e cavar buracos de maneira singular”. Assim o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura (COURTINE, 2008, p.8).

A plataforma *Facebook* foi fundada na cidade de Cambridge, Massachusetts, em 2004. Tem a finalidade de criar um relacionamento interpessoal, porém num espaço virtual *on-line* e com uma ampla adesão de usuários de várias nacionalidades e classes sociais que a acessam diariamente. Lançou, assim, novos desafios para a democracia e para o alcance de debates dos direitos ainda não consolidados na sociedade, tais como a liberdade de expressão e a privacidade.

Nos “Termos e Políticas do *Facebook*” há uma listagem de condições do que pode ou não pode ser postado. Há a opção “você” concorda com a Declaração de Direitos e Responsabilidades, ao aceitar o usuário, está ciente que a nudez é uma condição modulada por sujeitos e gestores que vivem conforme uma perspectiva de vida conservadora, pois a nudez lembra a sexualidade, “o sexo não se julga, apenas administra-se” (FOUCAULT, 1988, p. 26) pelos aparelhos ideológicos e disciplinadores da sociedade.

3. ANÁLISE DOS DADOS

A seguir faremos uma análise discursiva, dos recortes retirados da página da **FUNAI** na rede social *Facebook*. Com efeito, à censura da imagem dos seios nus das mulheres indígenas Waimiri Atroari, simbolizando o Dia Internacional da mulher indígena datado em 05 de setembro. A **FUNAI** é o órgão competente pela proteção aos direitos dos Povos Indígenas no Brasil. Criada por meio da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, se vincula ao Ministério da Justiça, é a principal executora que regula as políticas indigenistas ao Governo Federal. Na semana que antecedia o dia internacional da mulher indígena, em 05 de setembro de 2018, com o intuito de retratar uma matéria informativa ao se tratar de uma promoção de conhecimentos tradicionais ligados à biodiversidade, a **FUNAI** teve a página bloqueada pela política de nudez da rede social *Facebook*, ao associar a nudez como pornografia.

Porém, ao censurar uma imagem que retrata uma cultura, sem fazer distinção de pornografia, além de promover o apagamento de uma memória não apenas histórica, deixa efeitos de sentidos que permeiam o estereótipo de que o índio, é (des) culturado e fora dos padrões sancionados pela sociedade.

A língua numa memória discursiva traz marcas já ditas, em algum lugar de fala, o discurso machista, por exemplo, disciplinou, limitou, estigmatizou as mulheres em algum momento na história, assume esse posicionamento, por meio da identificação e pela coletividade. Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico (FOUCAULT, 1988, p.29)

Na figura abaixo, veremos uma foto retirada da rede social *Facebook*, promovendo a palavra censura, na página da **FUNAI**.

Recorte 1- Os seios das Waimiris Atroari são censurados



Fonte: FACEBOOK (2018) disponível em:
<https://www.facebook.com/Funaioficial/photos/a.196173660545314/1072976089531729/?type=3&theatr>.

A postagem em análise foi realizada no dia 05 de setembro de 2018, data que marca o Dia Internacional da Mulher Indígena. Instituída pela ONU em 1983, no II Encontro de Organizações e Movimentos da América, em Tihuanacu na Bolívia. Essa data retoma o acontecimento do esquartejamento de Bertolina Sisa, índia quéchua, que ocorreu em 1782, durante uma rebelião anticolonial no Peru.

A imagem escolhida pela **FUNAI** para representar essa data comemorativa foram os índios Waimiri-Atroari. Por se tratar de um povo que há muito tempo lutou para a preservação de sua cultura e, ultimamente, vem enfrentando sérios problemas com o linhão de eletrecidade de Balbina que passará em suas terras. Maria Carmen do Vale (2018), coordenadora do Subprograma de Educação, documentação e memória do Programa Waimiri Atroari e membro do Instituto socioambiental-ISA, afirma que os “Waimiri Atroari enfrentaram a situação, negociaram com os brancos e hoje tem os limites de suas terras, o vigor de sua cultura e o crescimento de sua gente”.

Na questão cultural, publicamente os Waimiri Atroari se mostram como eles viviam antigamente como tática para chamar atenção também, embora no privado eles já usem vestimentas, fruto de muitos processos de colonização europeia no Brasil.

Trazendo para a Análise do Discurso, essas diversas manifestações de compreensão de como o corpo ultrapassa a relação matéria, mas trazendo o corpo como: social e histórico.

E se estendermos esta afirmação para o corpo, pensando o corpo como situação, e não coisa, na tomada do mundo para se definir, chegamos à noção de práxis, ligando o simbólico ao político. Práxis identificadora, o sujeito define seu corpo a partir de sua existência: historicidade, materialidade da existência (ORLANDI, 2017, p.72).

Conforme as leituras da autora, podemos confirmar que o corpo não é apenas visto numa perspectiva biológica e, sim, um símbolo de poder que a partir pressões resultantes das interações sociais e políticas que os limitavam, os regulavam, geram efeitos de sentidos que atingem o modo de como o sujeito se significa através da história.

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 1988, p.163).

Na correlação da docilização dos corpos numa perspectiva histórica, Mary Del Priori, analisa o corpo, como:

Era diferente. Aqui, muitas pessoas andavam seminuas: sobretudo índios e escravos. As regras e os ritos vindos da Europa não se tinham consolidado entre índios e africanos. Palavras como vergonha e pudor, recém-dicionarizadas no século XVI, continuavam ausentes dos “vocabulários” – nome que então se dava aos glossários –, até entre portugueses. Para os etimologistas, a palavra nasceu à época da

chegada dos lusitanos às nossas costas. Antes, pudenda designava os órgãos sexuais, “vergonhosos”. Inicialmente associados à pudicícia, pudor e castidade eram sinônimos. Os primeiros dicionários deram o sentido atual ao termo, ligando-o à modéstia, decência e civilidade. Considerado natural nas mulheres, o pudor permitia afirmar que uma mulher nua podia ser mais pudica do que uma vestida. Isso, pois acreditava-se que, ao despir-se, ela se cobria com as vestes da vergonha. (DEL PRIORI, 2011, p.08).

Voltando o pensamento ao Brasil, a cultura está muito imbricada à Europeia em que o machismo, a cultura do estupro acontecem em altos níveis de repressão ao corpo feminino, seja por meio da sexualização ou banalização dos seus corpos. O corpo nu era associado à erotização, tornando-se um processo simbólico e histórico das mudanças incutidas de cada geração, trazendo fragmentos do patriarcalismo, tornando-os cada mais forte e os reverberando, no sentido que rege ao controle social, formando, assim, um dualismo entre o passado *versus* presente, emergindo esse modelo de subserviência da mulher, através do processo discursivo naturalizado pelos sujeitos mesmo que de forma inconsciente.

Ao relacionar a imagem da mulher indígena, ao momento histórico do descobrimento do Brasil, a carta de Pero Vaz de Caminha, relata a chegada dos colonizadores, trazendo em um primeiro momento o conflito de duas culturas díspares, de um lado a população ameríndia despida e usa o nu, como um processo cultural e, de outra parte, há a imposição de suportar o nu como uma parte cultural e social, de maneira pré-estabelecida. Caminha, relata:

Ali verfeis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo, assim pareciam bem. Também andavam entre eles quatro ou cinco mulheres, novas, que assim nuas, não pareciam mal. Entre elas andava uma, com uma coxa, do joelho até o quadril e a nádega, toda tingida daquela tintura preta; e todo o resto da sua cor natural. Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma (CASTRO, 2007, s.p).

Com a resistência dos índios ao aceitar a chegada dos portugueses no litoral brasileiro e suas imposições, sendo que os portugueses já trajavam vestidos finos e joias, enquanto os índios eram de uma classe mais abastada, usavam penas e pinturas como vestimenta. Devido esse fato e a resistência de não se vestirem como os portugueses, os costumes também foram satanizados, embora que, para eles essa nudez, estava longe de ser libidinosa.

Nas culturas indígenas da América, o corpo ocupa um lugar central. De acordo com Viveiros de Castro (2002, p.) “o corpo é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus”. É na produção dos corpos que reside a alteridade e o que faz a diferença entre as subjetividades, humanas e não-humanas. O corpo é o lugar político da transformação que permite compreender o fato de que tantos povos modificam os seus corpos.

O efeito de sentido carregado na palavra *censura* na imagem acima, destacada de vermelho, remete-nos ao que Orlandi (2007, p.106) defini que “essa censura é o traço do que é formulável, mas proibido, em certas condições. A outra dimensão da interdição é a do impossível. Toca a dimensão mesma da história: é o historicamente não-dizível”. É no ato de silenciar que o dizível, permite acessar o não-dizível. O posicionamento discursivo pelo qual as mulheres que sofrem com algum tipo de censura é o de sempre assumir uma postura de distanciamento entre o que é dito e o que se pode dizer, nos fazendo refletir sobre o que pode ser silenciado, por meio do medo, da frustração ou da vergonha. Uma estruturação de poder e sujeição fica estabelecida.

Para a sociedade ocidental, a manipulação das práticas coercitivas pelo poder que se sobrepõe aos corpos femininos, sempre as coloca em posição de sujeição, “(onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT, 1997 p.29, grifos do autor). No que tange a moral, denegrir a conduta, perante a sociedade, ainda torna as mulheres suscetíveis a opressões.

No Brasil, por exemplo, foi promulgada a Lei 13.104 de 9 de março de 2015 a fim de criminalizar atos que violem a moral¹⁰. Existe também a Lei Carolina Dieckmann, promulgada em 30 de novembro de 2012 pela ex presidente Dilma Rousseff, tipificando quaisquer delitos informáticos que exponham mulheres em situações íntimas sem o seu consentimento. Assim, corpos de mulheres expostos nas redes sociais, imprescindivelmente, é crime. Mulheres indígenas estão inferidas numa categorização também de submissão, pois são violentadas, estereotipadas. Portanto se enquadram dentro das leis que amparam o gênero feminino sem distinção de raça, credo, costumes. Embora, o ato de censura do facebook ao Dia Internacional da Mulher Indígena não dialoga com a aceitação das diversidades, pois, essas imagens quando publicadas sem a intenção de expor como um ato erotizado, confronta com a posição cultural de outros povos. Por exemplo, o uso de grafismos, colares e modificadores corporais como botoques labiais, incisões na pele e pinturas corporais ritualísticas indicam a centralidade material e cosmológica do corpo nas culturas indígenas. Aparecer na televisão ou divulgar imagens na rede internacional de computadores com parte do corpo desnudo é, antes de tudo, um ato político e guerreiro que marca a diferença e a especificidade dos povos indígenas, devendo ser entendido no contexto dessa produção cultural.

Na constituição de 1988, no artigo 231, encontrado detalhadamente no site da FUNAI, permite esclarecer que

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

¹⁰ “Moral” vem do latim *morales*. Referimo-nos ao conjunto de regras dados pela cultura, pelas tradições.

fazer respeitar todos os seus bens (FUNAI, Relatório de Direitos indígenas, 2018, s.p.).

Portanto, é constitucionalmente assegurado e legitimado o direito de apresentar os índios em seu ambiente natural, ainda mais em um dia de representação de uma conquista garantida por lei, o Dia Internacional da Mulher Indígena.

Recorte 2- Vai ter peito, vai ter luta, vai ter resistência



Fonte: <https://www.facebook.com/Funaioficial/photos/a.196172697212077/1074679769361361/r>, 2018.

O segundo texto (Figura 2) deste estudo também foi retirado da página oficial da **FUNAI** na rede social *Facebook*. Nesse contexto, a figura 2, assim como a figura 1, apresentada anteriormente, surge em resposta à censura realizada pelo *Facebook*, ao proibir a circulação da imagem das índias com os mamilos nus. Esses textos foram utilizados como forma de protesto pela **FUNAI**.

Avançando em nossa análise, notamos o controle de circulação da imagem do corpo feminino em contextos de representação da cultura indígena. Conforme as políticas de publicação do *facebook*, o mamilo feminino poderia aparecer apenas em situações sociodiscursivas que remetam ao discurso da saúde, à representação do parto e da amamentação. Já em situações de manifestação cultural indígena, o mamilo não pode aparecer. Nesse sentido, não há um enunciado que permita a circulação de imagens com esse tipo de conteúdo.

Para pensarmos nesse processo de exclusão e interdição da cultura indígena, remetemo-nos a Foucault (2014), o qual teoriza sobre o controle do que pode ser visto e dito, pois não podemos dizer e ver tudo em qualquer circunstância sem que haja limites. “Tabu do objeto, ritual de circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala” (FOUCAULT, 2014, p. 9). Nessa seara, o ver e o dizer encontram-se delimitados e cerceados, de modo que a fala, a visão, o sujeito de enunciação e o objeto percebido são determinados, alocados e redistribuídos.

O gesto de interdição de uma imagem que expõe o mamilo feminino indígena evidencia um discurso machista que deslegitimou

o Dia Internacional da Mulher Indígena. Há também as marcas de um discurso intolerante, que apaga os traços da cultura indígena.

Em meio a essas condições de produção discursiva, o texto em análise surge como um contradiscurso e como a materialização da luta contra os discursos hegemônicos que silenciam a representatividade da mulher indígena. Os enunciados “vai ter peito”, “vai ter luta”, “vai ter resistência” marcam o posicionamento discursivo de um sujeito que resiste à aculturação e à subalternização da mulher indígena, diante da sociedade capitalista, caracterizada pelo consumismo e pelo culto a um corpo-padrão.

Para Foucault (2015, p. 187) “o corpo é aquilo que está em jogo na luta”. Isso permite-nos considerar que não são todos os corpos que podem aparecer e circular livremente na internet. O problema não seria mostrar o mamilo, mas quem mostra o mamilo e a partir de qual lugar discursivo. Dessa forma, o discurso da saúde e o discurso médico manifestam-se como aqueles que permitem a nudez, porque não aparecem vinculados à erotização. Há, neste caso, apenas uma representação biologizante do corpo. Outro viés de circulação do corpo feminino, na sociedade capitalista, é o corpo belo, aquele que é magro, sem imperfeições na pele, com mamas arredondadas e firmes.

Recorte 3 - Política de censura do Facebook- denúncias dos usuários da rede social

Política de censura de postagens.

Fazer Pergunta

Denunciar abusos Sobre as nossas políticas



Postei uma matéria sobre política indigenista e foi censurada por nudez!!! Essa equipe de censura do Facebook não sabe que índios (nem todos) andam nus e que isso é mais do que compreensível em uma matéria sobre indígenas? O "Homem Vitruviano" de Leonardo Da Vinci", o "Davi", de Michelângelo, a "Vênus de Urbino", de Ticiano, "A Origem do Mundo", de Gustave Coubert, "A Liberdade Guiando o Povo", de Eugène Delacroix, "O Nascimento de Vênus", Sandro Boticelli e "Antropofagia", de Tarsila do Amaral, entre outras obras de arte também seriam ou serão censuradas pelo Facebook? É o cúmulo do obscurantismo.



Equipa de Ajuda do Facebook

Olá, Luiz.

Obrigada por compartilhar sua opinião conosco.

Quando algo é denunciado, o Facebook revisa esse conteúdo e o remove se for contra os seus Padrões da Comunidade:

Se você acredita que sua postagem não violava nenhum dos Padrões, preencha o formulário abaixo para informar o Facebook:

<https://www.facebook.com/help/contact/571927962827151/?ref=u2u>

Espero ter ajudado e esclarecido sua dúvida.

Iara S.

Útil · Não útil · Comentar · Partilhar · Respondida há cerca de 7 meses

Fonte: facebook,2018.

A partir desse contexto, o recorte 3 surge como uma denúncia à censura realizada pelo *Facebook* em uma postagem anterior, que continha a imagem de índias com mamilos à mostra. A publicação foi categorizada como conteúdo impróprio e, por isso, ficou inacessível durante horas.

A mensagem padronizada enviada do *Facebook* para a página da **FUNAI** por postar as imagens, continha o seguinte dizer: “Ninguém

mais pode ver sua publicação. Nossos padrões se aplicam globalmente e são baseados em nossa comunidade. Temos padrões porque alguns públicos são sensíveis a diferentes questões em relação à nudez” (FACEBOOK, 2018). Ou seja, são os próprios usuários das páginas que denunciam as imagens de mulheres com os mamilos expostos, por acharem imagens de cunho sexual. Com isso, essas supostas violações passam por uma avaliação de funcionários da empresa facebook e se promove o apagamento e o silenciamento de causas sócio-históricas. Considerado que, essas inúmeras manifestações de relação de poder ao gênero, relacionando causas políticas com pornografia é uma prova factual da normatização de gênero estabelecida em nossa sociedade individualizada.¹¹

Para elucidarmos as condições de produção discursiva desta postagem, retomamos as políticas de publicação do *Facebook* (2018) as quais restringem a publicação de “Mamilos femininos descobertos, salvo no contexto de amamentação, parto e momentos pós-parto, situações relacionadas à saúde (por exemplo, mastectomia, conscientização sobre o câncer de mama ou cirurgia de confirmação de gênero)”. E também, na visão de Sergio Amadeu da Silveira,

O Facebook, como uma rede de relacionamento social transnacional, está submetido a diversas legislações nacionais, sendo por vezes obrigado a praticar a remoção de conteúdos de seus usuários por determinação dos Estados, democráticos ou ditatoriais. O que poderia passar despercebido é que o Facebook também pratica remoção de conteúdos sem ser obrigado por nenhum governo. A plataforma de relacionamento social possui regras próprias de remoção de postagens ou publicação de textos, fotos e vídeos. (SILVEIRA, 2015, p. 1647).

Como uma rede social privada norte-americana, com interesses voltados para o entretenimento e publicidade o *Facebook* possui suas próprias regras, que são estabelecidas pelos seus administradores, com os interesses voltados apenas para os lucros de seus investidores. Dessa forma, as ações disciplinadoras e o controle dessa plataforma, acontece como uma espécie de biopolítica que os próprios padrões da comunidade do Facebook impõem sobre o que eles definem como o certo, cerceando fatores culturais, uma vez que existem milhões de usuários pelo mundo.

Apesar de dificilmente serem consideradas expressões de pornografia, já foram removidas fotos de mães amamentando seus filhos, feministas protestando com seus seios descobertos, como ocorreu com fotos da “Marcha da Vadias” ou com o bloqueio de perfis que fotografaram militantes com vestidos transparentes no “Existe amor em SP”, bem como, o desprezioso evento ocorrido em Curitiba, no qual amigos do ciclista Nelson Rabello tiraram uma foto em que aparecem de sunga (imagens de artistas de sunga são expostas em horário nobre da televisão brasileira sem despertar nenhuma resistência relevante na opinião pública brasileira) (SILVEIRA, 2015, p.1646, grifos do autor).

¹¹ A individualização, como a tomo na análise de discurso resulta do modo de como o Estado, em sua articulação simbólico-político, pelas instituições e discursos, individualiza o sujeito, ou melhor, a forma-sujeito histórica (ORLANDI, 2017, p.288).

Portanto, a noção de biopolítica trazida por Foucault (1988), que trata do controle dos corpos disciplinando, aqui é refletido como um controle através das interações em rede que extrapolam as diversas culturas, segregando-as, regrando-as. “Entre o Estado e o indivíduo, o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram”. (FOUCAULT, 1988, p.29). Desse modo, a plataforma facebook é regrada conforme a visão ideologia dos seus gestores e, também, de seus interesses de mercado. Mostrar causas culturais e sócio-políticas, não gera lucros para os investidores. Assim, o *Facebook* também é uma política que controla seus usuários, uma espécie de biopolítica dos tempos atuais.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro aspecto destacado neste artigo é quanto aos efeitos de sentidos da “*censura*” em imagens de nudez, “o silêncio da censura não significa ausência de informação, mas interdição” (ORLANDI, 2007, p.107). Os administradores do *Facebook* bloqueiam, sem olhar para a historicidade e importância de povos que constituem a cultura brasileira.

Gostaríamos de frisar, a importância de artigos voltados à pesquisas sobre o Dia Internacional da Mulher Indígena, pois ainda encontram-se incipientes para encontrarmos mais referências.

Desde a década de 80, os Wamiris Atroari estão proibidos de dar entrevistas por conta do programa wamiri atroari- **PWA** (onde o ministério público protege as terras demarcadas pelos indígenas, para compensar os impactos socioambientais ocorridos pela implantação da usina hidrelétrica de Balbina. Como assegura o Ministério Público Federal (2018) “A obrigação de consultar os povos afetados, em casos de empreendimentos e atividades, se justifica pela necessidade de garantir a integridade das terras indígenas”.

Mulheres, indígenas, nuas, sendo homenageadas no Dia Internacional das Mulheres Indígenas são silenciadas com a censura em suas imagens, mas essa censura falou muito mais por elas, foi um grito de resistência. Repercutiu muito mais nas mídias do que a aceitação da sua data comemorativa. Essa utilização de certas práticas discursivas serve como um dispositivo que fornece efeitos de sentido profícuos para a perpetuação dessa imagem que foi construída pela sua interdição ou melhor censura.

Assim, os seus efeitos de sentidos, a palavra *censura* vai se atualizando a cada gesto que denota silenciamento. Acreditamos ser importante uma reflexão de que esses gestos culturais também são legitimados.

Suas causas foram (re)lembradas por alguém que fala por elas como a **FUNAI**. Elas necessitam ser suas próprias vozes, porém, ainda não estão sendo legitimados os direitos e deveres adquiridos constitucionalmente por parte de muitos, como é o caso do *Facebook*. Seus costumes são deturpados e tidos como pornografia para a mídia

social. Sendo que não é a primeira vez que imagens de indígenas nus são censurados dentro da política de censura dessa mídia social. Além do mais, essas causas não importam para o capital, uma vez que o *Facebook* é de uma empresa privada, ele cria suas próprias políticas de condutas, baseadas nas ideologias dos seus gestores. Percebemos que os sentidos e os sujeitos são construídos mutuamente, por meio de suas posições e lugares, socialmente definidos.

A nudez é parte constituinte de uma moralidade construída na práxis social dentro da cultura ocidental, corpos são processos sócio-histórico e carregam sentidos, refletem na historicidade através de discursos propagados de gerações patriarcais e se estendem até os dias atuais, por isso não podem ser expostos em qualquer rede social ou de qualquer forma. “O que nos leva a concluir que não se pode estar fora do sentido assim como não se pode estar fora da história” (ORLANDI,2007, p.92).

Foucault (1988) questionou a sexualidade não pelo fato biológico, mas pela sua relação de poder, de como são elaborados e apresentados na sociedade, que os manipula.

Ao longo da história, podemos perceber também, que nas inúmeras situações que caracterizam o silenciamento em que o poder exercido sobre as formações discursivas exhibe um ato de querer silenciar e, em cada ato nos fazem procurar nesses textos outros textos que revelam outros silenciados. O silêncio traz muito sentido e há diversas maneiras de ficar em silêncio. Mas, em cada ato de silenciamento, há inúmeras vozes que gritam em formas de palavras, para que a censura, o que não pode ser visto, dito, atravesse as fronteiras do não dito.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio; RELOGIODAGUA (Ed.). **Nudez: nudité**. 2009. Tradução Miguel Serras Pereira.
- BAINES, G. Stephen. **Censuras e Memórias da Pacificação Waimiri-Atroari**. Série Antropologia (Brasília. Impresso), v. 148, p. 1-45, 1993.
- BALBUS, D. Isaac. Mulheres Disciplinantes Michel Foucault e o poder do Discurso Feminista. In: Cornell, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade: Releitura dos pensadores contemporâneos do Ponto de Vista da Mulher**. Ed. Rosa dos tempos, Rio de Janeiro, RJ, 1987. 207 p.
- BERG, Christa. [Eliane Brum e os que defendem a volta da ditadura.] In: Giovana Benedetto Flores; Solange Maria Leda Gallo; Suzy Lagazzi; Monica G. Zoppi-Fontana. (Org.). **Análise de discurso em rede: Cultura e Mídia**. 1ed.Campinas: Pontes Editores, 2017, v. 3, p. 101-116.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

- CASTRO, Silvio. **A Carta de Pero Vaz de Caminha: O Descobrimento do Brasil**, L&PM, 2007.
- DEL PRIORI, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- CORACINI, M. J. R. F. **Entre a modernidade e a pós-modernidade: discurso e ensino**. Revista Educação (PUCRS. Online), v. 37/3-2014, p. 400-411, 2014.
- COURTINE, Jean-Jacques. 2008. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Editora Vozes.
- DO VALE, R. Maria Carmen. **Waimiri Atroari**. FUNAI. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waimiri_Atroari>. Acesso em: 02 jun. 2019.
- FACEBOOK. **Políticas de censura**. São Paulo: FACEBOOK, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/help/1735443093393986?helpref=hc_global_nav>. Acesso em 30, mar.2019.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. (A vontade de saber; v.1).
- _____. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. **A ordem do discurso**. 24^a ed. SP: Edições Loyola, 2014.
- _____. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. – 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO. **Direitos FUNAI**. Brasília: FUNAI, 2018. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Constitui%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 02 jun. 2019.
- _____. FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO. **Povo Waimiri Atroari**. Brasília: FUNAI, 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waimiri_Atroari>. Acesso em: 02 jun. 2019.
- GUAJAJARA, Eliane. **Dia Internacional da Mulher Indígena**. Senado, 2018. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/institucional/procuradoria/comum/dia-internacional-da-mulher-indigena>>. Acesso em: 31 maio. 2019.
- MAURANO, Denise. O feminino e suas dobras. In: Indursky, **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites** [organizado por] Maria Cristina Ferreira e Freda Indursky. São Carlos: Claraluz, 2007.

- MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. MPF processa Eletronorte e Funai por coação ao povo Waimiri Atroari. MPF, Amazonas, 08 oct.2018. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/am/sala-de-imprensa/noticias-am/mpf-processa-eletronorte-e-a-funai-por-coacao-ao-povo-waimiri-atroari>>. Acesso em: 31 maio. 2019.
- ORLANDI, P. Eni.; GUIMARAES, E; TARALLO, F. **Vozes e contrastes**. Discurso na cidade e no campo. São Paulo: Cortez,1989.
- _____. **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. 3ª impressão da 6ª edição. 6ª. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007. v. 1. 181p.
- _____. **Os Silêncios da Memória**. Papel da Memória, Campinas, p. 57-71, 1999.
- _____. **Terra à vista- Discurso do confronto**: Velho e Novo mundo/ Eni Puccinelli Orlandi. – série. ed.- Campinas, SP: Editora da UNICAMP,1990.
- RIBEIRO, Matilde. **O feminismo em novas rotas e visões**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 14, p. 801-811, 2006.
- SILVEIRA, Sergio Amadeu da. **Interações públicas, censura privada**: o caso do Facebook. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.22, supl., dez. 2015, p.1637-1651.
- SOUZA, T. C. C.; ARAUJO, J. W. P. **Práticas migratórias e movimentos na história**: índios urbanos. In: XXV encontro Nacional da ANPOLL, 2010, Belo Horizonte. GT em AD resumos expandidos on line, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. **Perspectivismo e multiculturalismo na América Indígena**. In: A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia (e outros ensaios de antropologia).São Paulo: Cosac Naif, 2002.

Artigo enviado em: 10/04/2019. Aprovado em: 18/06/2019.

Emerging Polish Culture in Brazil

Cultura Polonesa Emergente no Brasil

Alcione Nawroski¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e1201975-87

Abstract: The article is part of a research study of Polish culture in Brazil in the scenario of immigration between the years 1869 and 1939. The research focuses on the concept of the structure of Raymond Williams characterized by residual, dominant and emerging to analyse the different moments of a transformation of the culture that Polish immigrants developed in Brazil. Thus, we present the formation of an emerging with roots from the late nineteenth and early twentieth centuries, and which shows few similarities with contemporary Poland, and much more with a rural Poland from a 100 years ago.

Keywords: Immigration. Culture. Structure of Feeling.

Resumo: O artigo faz parte de uma pesquisa sobre a cultura polonesa no Brasil no cenário da imigração entre os anos de 1869 e 1939. A pesquisa enfoca o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams caracterizado por residual, dominante e emergente para analisar os diferentes momentos de transformação da cultura que os imigrantes poloneses desenvolveram no Brasil. Assim, apresentamos a formação de uma cultura emergente, com raízes do final do século XIX e início do século XX e que mostra poucas semelhanças com a Polônia contemporânea e muito mais com uma Polônia rural de 100 anos atrás.

Palavras-chave: Imigração. Cultura. Estrutura de Sentimentos.

¹ PhD. in Education. Researcher at University of Warsaw/PL. E-mail: <alcione.nawroski@gmail.com>.

1. Introduction

After an intense process of Polish immigration to Brazil accentuated between the years 1870 and 1939, the article intends to make an analysis of the residues of this culture that were transformed in the 21st century into an emerging Polish culture. It is a culture with very specific characteristics, formed especially in a culture brought by the immigrants, poor farmers and illiterates who looked for land to plant. Immigrants took to other countries much more of an immaterial culture than a material culture. The long voyages on the ships, in almost inhuman conditions, had not allowed them to take large and heavy bags, and so, they took only what they could carry.

When the agents of the German or Italian immigration, announced the promise of new land to plant, where milk and honey flowed abundantly, small Polish artisans and peasants would soon be discarding all their acres to venture forth into new world. For Kaczorowska (2000) even though the immigration process was continuous, the highest peaks of the fever occurred in: 1) 1890-1891 - approximately 65 million immigrants; 2) 1895-1896 - approximately 25 million immigrants and 3) 1911-1912 - approximately 10 million immigrants.

The Brazilian government promised immigrants free transportation for of entire families in Brazil, as well as offering land to plant. Thus, the arrival of European immigrants to Brazil registered in the ports of Rio de Janeiro and Santos in São Paulo increased to approximately 100 million immigrants. The greatest intensification of Polish immigration to Brazil occurred in the years 1890-1891. It was the period of the so-called “Brazilian fever” when polish emigrants from Prussia and Galicia established in the states of Paraná and Santa Catarina in Brazil. Then the immigration wave of Poland diminished, and it returned to grow in 1895-1896 to mark the second period of the “Brazilian fever”. The immigrants were mainly inhabitants of the then Eastern Galicia. The third period of the “Brazilian fever”, occurred in the early years of the twentieth century, marked the year 1905. From these migratory waves the simple people and only a small percentage was constituted by intellectuals, teachers and religious. This can be observed in the data published by the Polish Journal *Polacy Zagranicą* in 1935.

Tabela 1: Polish immigrants in Brazil

Work	Percent
Peasant	95.0%
Workers and Artisans	3.5%
Traders and Industrialists	1.0%
Intellectuals	0.5%

Source: Journal *Polacy Zagranicą*. 1935

It was only after the revolution of 1905 that an increasing number of intellectuals were among the immigrants. Immigration of this period often had a political character, since this group was part of young Poles who had participated in the revolutionary movement, or people fleeing from military service in the Russian Imperial Military. The outbreak of the First World War of 1914 softened the third wave of immigration. This immigration was mainly constituted by peasants who sought land ownership and that with the increase of immigrants the land began to be paid to the Brazilian government in the long run with their agricultural production.

The immigration movement from Poland to Brazil grew again in 1919. But the economic crisis of 1930 contributed to the restriction of the immigration policy by the Brazilian government, and in 1934, a decree was signed to reduce the number of immigrants to Brazil. The decrees of the Brazilian government defended the interests of the country, opposing mainly to the increasing influence of the German immigration in the southern region of Brazil.

In this sense, the decree signed in 1938 on the nationalization of education contained many orders and prohibitions such as the obligation to bring foreign schools to a full adaptation to the national environment of Brazilians. The teaching of the history and geography of Brazil should be obligatorily in Portuguese as well as the participation of citizens in patriotic associations with the aim of forming a single national consciousness. It also recommended incorporating as many children of immigrants as possible into the army, especially in military units. The decree forbade the use of foreign languages in public places, in the barracks and during military service. It also ordered sermons in the churches to be pronounced in Portuguese.

From the cultural residues that the Polish immigrants brought to Brazil, we identified through Williams (1979), that these residues were consolidated in a dominant culture among them. The Polish past expressed as, for example, in their customs, ways of life, religion and education of its people were the main component of their cultural background that prevailed strongly until the mid-1930s. When they arrived in Brazil, the immigrants found in the wild lands a space for cultural production that did not exist. Thus, the sparsely inhabited regions of southern Brazil were a very fertile field for European immigrants to develop their cultural identity, taking as a reference the culture of their mother country. So, they transformed into an emerging culture where the Polish past of waste-mixed with Brazilian contemporary issues.

Taking these initial questions, this article intends to show how the remnants of the Polish past interfere and contribute to the emergence of a new culture among the descendants of Poles in Brazil. Therefore, we use as a methodology some elements of the history of immigration to analyse an online community created on Facebook formed mostly by descendants and admirers of Polish culture in Brazil, called *Kultura Polska*. The social media is where people are

active regardless of their geographic location. That is why we chose this platform as a way of collecting data for this research in view of the diversity of information that we can obtain. For Rogers (2009), the issue no longer is how much of society and culture is online, but rather how to diagnose cultural change and societal conditions with the Internet. The conceptual point of departure of the research program is the recognition that the Internet is not only an object of study, but also a source.

After the presentation of the topic *immigration - from Poland to Brazil*, the article approaches the concept of structure of Raymond Williams for understanding the three phases of a feeling of affection for the Polish culture in Brazil. Next, to explore the data found in the online community afore mentioned, we point out some results that allow us to think over all the research issues of diaspora around the world. Finally, we present some considerations about this culture which emerges from cultural residues that change with the passing of generations, but nevertheless keeps an essence, even after more than 100 years of immigration.

2. The Structure of Feelings in Raymond Williams

For over thirty years, Raymond Williams has developed the term structures of feeling that could point to an entity as vast as the dominant feelings of a given historical period, as well as emergent, defined as a set of concerns that focus on specific groups that can happen through the new social movements of the 1980s. Feelings could sometimes be covered by the word, experience and would include a large field of attitudes, ways, actions, behaviours. The structure seems to be a word that is mainly used to suggest a similarity in a series of relations and repetitions to insist that feelings are not the private property of an individual but are part of a common social culture, and in this article, we use the concept to reflect about Polish culture in Brazil.

In explaining the structure of feeling, Williams (1979) points out that we are concerned with meanings and values as actively lived and felt, and the relationships between them and formal and systematic beliefs are, in practice, various. We are talking about characteristic elements of impulses and inhibitions like effective elements of consciousness and relationships, not the feeling against thinking, but thought as meaning and feeling as thought, the practical consciousness of a presentation type, in a lived and interrelated continuity. We then define these elements, internal relationships with concomitantly specific interlacing and tension. But we are also defining a social experience that is still a process, generally still not recognized as social, but taken as private, idiosyncratic and even isolated.

The conception structures of feeling marked the main works of criticism of the author in which he presented three adjectives:

residual, dominant and emergent. The dominant traits and characteristics have a connection with the future and with the past. While a feeling emerges, we have the reference of a predominant feeling and a third that has already passed through the two previous processes, identified as residual. For the author, “[...] the complexity of a culture is found not only in its variable processes and its social definitions - traditions, institutions and formations - but also in the dynamic interrelations at all points in the process of historically varied and variable elements” (WILLIAMS, 1979, p. 124). The author called period analysis where the cultural process is taken as a cultural system, with certain dominant characteristics like a feudal culture or bourgeois culture or a transition from one to another.

The “dominant” is an indicator of a specific domain within a historically situated cultural process. Thus, it is subject to the movements of history, “[...] to recognize the complex interrelationships between movements and tendencies, both within and beyond a specific and effective domain” (WILLIAMS, 1979, p. 124). And what would be the residual aspect of a culture? The residual refers to something other than archaic, although in practice it is difficult to be distinguished. Any culture includes available elements from its past, but its place in the contemporary cultural process is profoundly variable. The author would call it archaic that which is fully recognized as an element of the past, to be deliberately observed, examined or consciously revived. And to conclude, the author says that, “[...] residual, by definition, has been effectively formed in the past, but is still active in the cultural process, not only as an element of the past but as an effective element of the present” (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Therefore, we want to reinforce the importance of the concept of Williams for this research when comes to understanding the concept of residual culture. The author uses as reference “contemporary English culture” and shows as an example of predominantly residual, “organized religion” and other modes of social organization in the countryside that are opposed to urban industrial. In this case, he emphasizes:

[...] the idea of the rural community is predominantly residual, but under certain limited aspects, alternative or opposed to urban industrial capitalism, although for the most part be incorporated, as idealization or fantasy, or as an exotic leisure function (residential or escape) of the dominant order itself. (WILLIAMS, 1979, p. 125).

We still must dialogue with the concept of emergence, it is also necessary to move forward in the approach to the structures of feeling. For the author, “[...] by emerging, I mean that new meanings and values, new practices, new relationships, and types of relationships are continually being created” (WILLIAMS, 1979, 126). The author complements that it is exceptionally difficult to distinguish between those who are really elements of some new phase of the dominant culture and those that are essentially an

alternative or opposing to it: emergent in the strict sense, and not simply new.

However, the author draws attention to the inexorable relations between the concepts of residual and emergent with the conceptualization of the dominant, that need to be considered in the dynamics of cultural processes. As we are always considering relations within the cultural process, the definitions of the emergent as well as the residual can only be made in relation to a full sense of the dominant. Even so, the social location of the residual is always easier to understand, since much of it (though not all) is related to earlier social formations and phases of the cultural process, in which certain real meanings and values have been generated. In the omission of a certain phase of the dominant culture there is a return to meanings and values created in societies and real situations of the past that still seem to have meaning because they represent areas of human experience, aspiration, and fulfilment that the dominant culture neglects, undervalues, oppose, represses or cannot recognize.

Therefore, if in the relationship between the dominant and the residual the question is put in the previous terms, where it is indicated that the social location of the residual is always easier to understand because the residual culture is linked to other moments of a generation of meanings and values, we must consider that the new element that appears is the emerging one. Williams (1979) explores the concept of emerging by taking it as a synonym of appearing. For example, we see in history the emergence of the components of a new cultural formation as the emergence of a new class consciousness and of the working class, although this has not occurred in a similar way in different contexts but with unequal and incomplete practices.

Finally, we conclude that the residual and emerging cultures seek to preserve their experiences, practices and meanings of a dominant past that can lead to changes in the social order. So, let us check, how the Polish diaspora in Brazil was constituted from the cultural residues that for many years was dominant and today it becomes an emergent Polish culture.

3. Land for planting and harvesting

In previous studies, we found that most Polish who immigrated to Brazil were peasants and small artisans who had a direct connection to the land. However, we affirmed that what motivated the families to dispose of all their properties and to try the life of the other side of the Atlantic Ocean was the desire for land to plant. The land was a symbol of prosperity that European rural workers wanted in the late nineteenth century. When they arrived in Brazil, they found a lot of native land with extensive forests but, had no infrastructure to cultivate the land. It was first necessary to get a roof to live and then to start clearing the forests to plant subsistence products. Regarding the importance that the property of land had for

the family, we can see it in the photographs in which entire families appear in front of the house to show their inhabitation in new lands:

Figure 1 – Context of Polish Immigration in Brazil.



Source: Warsaw National Archive. 1939.

Unlike the United States, that preferred young men with some degree of education or small traders, Brazil had a preference for young families with children as for to establishing immigrants in Brazilian lands and not more return to Poland. Thus, along with the land properties of the settlers, the peasants themselves built a school and a church as a way of maintaining and preserving the culture of their country of origin. Masses in the church during the weekends and classes at school during the week were a form of peasant communities remaining united by their language, customs and other aspects of cultural life of Polish immigrants. However, those principles that church and school instituted among immigrants more than 100 years old are still present today in a reconfigured sense that here, through the concept of structure of feeling, we call an emerging culture.

The sense of prosperity through the land can still be followed today through the posts and interactions that participants of the online community *Kultura Polska* make on social networks. The main posts, elements such as prayers of thanksgiving, order blessings and products produced by the earth are most of the themes approached treated in this community. It seems that everything related to an agricultural past of hard work and that reverberated in producing food in abundance represented with images of a table full of food enchants and captivates all the community participants.

Figure 2 - Food Recipe of Small Knee/*Potcolanco/joelho/joelhinho*



Source: Facebook Community *Kultura Polska*. 2017

Until March 2019, the posting above counted with 350 comments and most of them were on the nostalgia they feel from the kitchen of the mother or grandmother. We also find that most of the people who commented are descendants of Polish and identified through this food by the feeling of longing. Here, we affirm that a simple fried sweet bread can recall memories, opinions and principles of life that can be studied in history. And finally, we emphasize that studying the history of human thought can also be realized from their comments on online interactive communities. The sweet made from the bread dough receives various names ranging from small knee, the cap of the priest or a mixture of the Portuguese language with the Polish language that refers the word *pocolanco* - a sweet fried cookie made from the dough of bread.

Along with the longing for the food of the ancestors, there are religious thank God photographs thanking for the good things that life has offered them. The images are published on religious celebratory dates such as Christmas, Easter, Pentecost or any date related to the national dates of Poland such as Warsaw Levant Day, Independence Day or Polish Constitution day. We find that through these publications, the people who interact most in the community with posts and comments believe they are contributing to the maintenance of a Polish identity in Brazil. But often this identity is less related to contemporary Poland and much more to an old Poland of more than 100 years ago because the history of the ancestors is more alive than contemporary Poland. This can be explained when we look at the territorial distance between the two countries, moreover, there is no direct flight connection between Brazil and Poland. But much more than these geographic or even economic questions because airfares are also expensive, there is a cultural barrier that does not allow a closer contact with presently Poland.

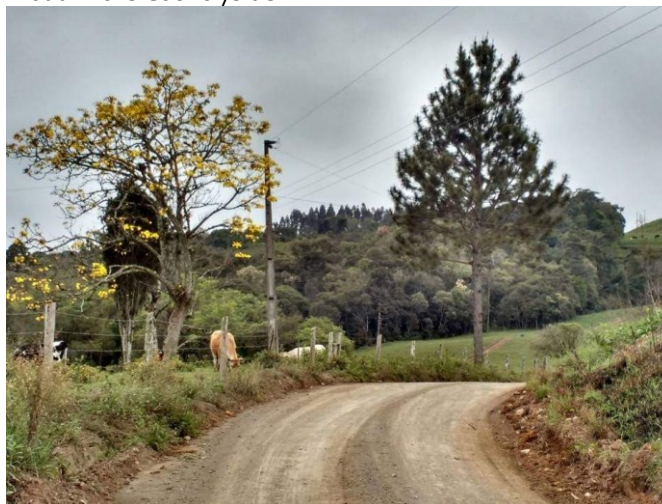
The differences start when there is no more linear communication with the source language and this case with Polish. The residues of the Polish language that the descendants in Brazil speak is not understandable by all Polish citizens, especially younger people. Young people emphasize that many words are not common in their daily lives, but have heard and usually to be associated with grandparents or other older people, such as, for example, those living in peasant villages. For Williams (2011), the countryside is always more unusual because things take time to happen, that is, the transformations are slow and gradual and therefore the researcher needs to know that the reality of the countryside is more distinct and specific than life urban.

Slow changes in the field also explain why the descendants of Polish in Brazil are still trapped in an old Poland that today is already difficult to find in Polish territory. In 1918, William Thomas and Florian Znaniecki published research in the experimental sociology, on the Polish peasant in the United States. The study showed that young descendants of Polish immigrants, contrary to other ethnic

groups in the country, preferred to work to buy land and not continue to study or conduct business in the cities. In Brazil, these empirical data are very similar when most immigrants have a desire to buy more land and therefore migrate to different regions of the country.

The relation that immigrants in Brazil have with the land is very visible and can be observed in the posts that appear in the online community mentioned here.

Figure 3 - Road in the Countryside



Source: Facebook Community *Kultura Polska*, 2017.

The previous photo is a road in the country next to the address of the person who made the postage justifying that they posted it because the photo is beautiful. In the course of time, some people from different places in Brazil comment that the photo also seemed to be near their addresses or reminded of the way to their mothers' or grandmothers' home. From the comments, we can see that community participants have a strong connection with the country, either because they live there or because their families still live in the countryside and therefore maintain a close relationship with the country life.

Let us take for example a paragraph from "The Country and the City", an analysis of the nineteenth-century British countryside, where Williams sees as a space undergoing physical and spiritual regeneration:

A working country, that is to say, was becoming, yet again but in a new way, a place of physical and spiritual regeneration. It was now the teeming life of an isolated nature, or the seasonal rhythm of the fundamental life processes. Neither of these feelings was new in itself. What was new was their fusion into a structure of feeling in which the earth and its creatures – animals and peasants almost alike – were an affirmation of vitality and of the possibility of rest in conscious contrast with the mechanical order, the artificial routines, of the cities. (WILLIAMS, 2011, p. 252).

Thus, it is the memories of the countryside that also bring the participants of this community around an identity with cultural residues of Poland. However, these residues of a culture that was already dominant in Brazil, and we can say that dominated until 1938, when the Brazilian government imposed a decree that prohibited the language and some Polish customs. Interestingly, an urbanized view of the countryside occurs when a majority of the Brazilian population, more than 80 percent (IBGE, 2010), are located in urban centres, and not in the countryside, so, as Williams highlighted, there is an urban view that return to the bucolic countryside. Today this culture has become an emerging culture that is identified as Polish culture, but this far from the contemporary culture in Poland.

4. Emerging Culture

Based on the concept of structure of feeling presented by Raymond Williams, we present the emergence of a Polish culture in Brazil at the beginning of the 21st century. We call this emerging culture based on the Williams concept because it is born of an old Polish culture brought to Brazil more than 100 years ago by immigrants. Currently this culture does not necessarily represent the customs and life culture in Poland, but the ancestors that emigrated to the South America, especially Brazil, in the beginning of the 20th century. It is a culture connected to a past that refers to Polish immigration in a land not yet inhabited, where the immigrants had to create their own identity formed by the residues that brought with adversities found in the new land. Moreover, this residual culture brought by immigrants continued for a long time the main reference for the formation of cultural identity in Brazil. It was an identity constituted by work in the countryside, by the principles of the Catholic Church, and by the spirit of the school to maintain, but also to enhance and edify its cultural elements.

A culture that formed with little material basis because each family brought with it just a few personal belongings. That from the exit of Poland to the installation in a colony of land in Brazil could take from three to six months. After travelling for a few weeks by ship, when they disembarked in a safe land, they had to wait for the Brazilian government to be sent to some area of southern Brazil, especially on lands that had not yet been inhabited. They did not find much help from the government and therefore needed alone open trails with sickle and machete to dwell on native lands that offered nothing beyond the felling of hope to thrive in unfamiliar lands. We would like to signal that the feeling of hope was much greater than the objects in their bags.

Polish culture in southern Brazil today has much more of a sense of belonging to the culture of the ancestors than the actual culture in Poland. If we ask the descendants of Polish in Brazil what they now know about Polish culture, most will answer some themes from II World War, something from the post-war period and from

communism. Asked about current issues in Poland, they will be able to answer some questions related to football, exporting technologies and importing commodities. Therefore, we mean that even though descendants of Poland in Brazil do not know or ignore current Polish culture, they continue to feel and identify themselves as Poles. This can be best explained from the image that we found posted on the online community *Kultura Polska*.

Figure 4 - Flag of the Descendants of Poles in Brazil.



Source: Facebook Community *Kultura Polska*. 2018.

The photo shows the central band of three flags that descendants of Polish immigrants use to identify themselves in a community with social media. The first is the Brazilian flag with the phrase “Brazilian by obligation”. The second that is in the middle is the state flag of Rio Grande do Sul, which is the southernmost of Brazil and shows the phrase “Gaúcho³³ by tradition”, and finally, the flag of Poland below presents the phrase “Polish by heart”. The phrase “Brazilian by obligation”, highlighted in the Brazilian Flag, goes back to an identity imposed by the citizen obligation, associated with a commitment assumed around the rights and duties of Brazilian citizenship. On the other hand, in the banners that are below, the phrases show more a nostalgic residue of the identity of the ancestors, and therefore, formed by a sentimental nostalgia in which they are shown as tradition “gaúcho” and heart Polish.

We find here a population of descendants in which they show a soul, a heart, a Polish root, and they make a point of presenting this Polish essence as the main component of their identity. Here, we saw

33. Cowboy in South American, a person who takes care of male and female cows in the biome called pampa in countries like Argentina, Uruguay and in the South of Brazil. (OXFORD DICTIONARY, 2019).

the emergence of a Polish culture in Brazil that is not necessarily consistent with Poland, because it is formed from the cultural remains that immigrants collected from the past. In Brazil, Polish culture comes to be considered as a culture with its specific characteristics formed from a past of immigrant peasant and therefore, it differs from other ethnic groups in a country that is marked by cultural diversity.

5. Conclusion

In order to improve on the issues presented here, it is interesting to ask the following question: How to form the culture of a particular people? From what we present in our work, we would like to pay attention to the theme of the cultural formation of a certain group of people who has something in common, in this work were the residues of the Polish culture. The link presented here is the root of this culture that develops in another land with the influence of another environment. For Williams (1979), the structure of feeling is not an aspect of life that can be decoded and analysed because they involve the lifeworld in complex ways, like mood, attitude, manners, and emotions. Williams recognizes that the “structure of feeling” echoes with its complex emphasis on cultural issues, which can best be understood when analysed through generations. Thus, in order to better understand the concept of the author in the formation of cultural identity, it is necessary to analyse from the generational point of view.

A root of Polish culture was planted in the late nineteenth and early twentieth centuries in Brazil through immigration that for a time was the main element of this identity. But that with all the circumstantial changes like political, economic and social, this culture was elaborate in another level. And so, we see the emerging essence of Culture Polish completely reworked in a tropical context that occurred through a historical process of more than a century. This culture was maintained by three or four generations since their ancestors arrived in Brazil and so it has been changing over the years, but still, express some elements of Polish identity.

It remains to be pointed out that in researching cultural processes, it is important to understand evolutionary processes in the most diverse social and geographical contexts. And so, the concept of structure of feeling elaborated by Williams from the literature, it is very important to understand the formation of a cultural ethos. The immigration of the mass of workers from the turn of the 19th century to the 20th century did not occur only in some countries of South America, but also in other countries of different contexts. Therefore, it is necessary to study the most diverse historical factors that are involved in the cultural formation of certain ethnic groups to be able to understand their thinking, their behaviour, their attitudes and everything that involves the constitution of a social and moral identity.

References

- BIELININ-LENCZOWSKA, K. Pierogi z fizonem. Praktyki jedzeniowe i tożsamość Brazylijczyków polskiego pochodzenia w południowobrazylijskiej wsi, **Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny**, vol. 167, nr 1, s. 23–47. 2018
- IBGE. **Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br>>. 2010. Acessado em 28 de abril de 2019.
- KACZOROWSKA, T. **W cieniu araukarii. Spotkania z polonią brazylijską**. Warszawa: Książka i Wiedza. 2000.
- ROGERS, R. **The End of the Virtual: Digital Methods**. Vossiuspers UvA. 2009.
- THOMAS, W. I.; Znaniecki, F. **The Polish peasant in Europe and America: monograph of an immigrant group**. Boston: Richard G. Badger. 1918.
- WILLIAMS, R. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.
- WILLIAMS, R. **Marxism and Literature**. Oxford University Press. 1979.
- WILLIAMS, R. **The long revolution**. London: Chatto & Windus. 1961.

Artigo enviado em: 04/05/2019. Aprovado em: 17/05/2019.

A evolução do personagem neopícaro em *Memórias de um Gigolô*

The Evolution of the character neopícaro in *Memórias de um Gigolô*

Adir Felisberto da Rosa¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e1201988-102

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise do personagem principal Mariano do romance *Memórias de um Gigolô* (2011), de Marcos Rey, na perspectiva de construção (evolução) do personagem neopícaro, ou malandro, no decorrer do enredo. Para tal, serão usadas como fundamentação teórica os estudos de Roberto DaMatta (1997), González (1994), Candido (2004) e Botoso (2010). Os estudos acerca do personagem neopícaro muitas vezes perpetuados em textos canônicos como *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e *Macunaíma*, de Mário de Andrade nos fazem refletir sobre a “fertilidade” dessa tipologia em terreno brasileiro. Nesse sentido, encontramos-nos frente ao icônico personagem malandro dos anos trinta, Mariano, da obra *Memórias de um Gigolô* (2011). Inicialmente, apresentaremos o personagem pícaro e a sua evolução até chegar a neopícaros e suas características, tais como a malandragem, a roupa, aversão ao trabalho e a vida boemia por meio da trapaça e do uso de ferramentas como a inteligência e a astúcia. Em seguida, apresentaremos o enredo e o processo de construção, na perspectiva evolutiva, do personagem neopicaresco Mariano, correlacionando-o com o espaço e a formação da malandragem favorecida pelo convívio desse personagem em ambientes como bordéis, casas noturnas e pensões, fatores que o levam a se tornar um malandro típico da sociedade paulistana da década de 1930.

Palavras-chave: Neopícaro. Malandro. *Memórias de um Gigolô*. Marcos Rey.

Abstract: The present article aims to present an analyze of the main character Mariano of the novel *Memórias de um Gigolô* (2011), de Marcos Rey, under the perspective of the construction (evolution) of the neopícaro character, or the *malandro*, in the development of the plot. For that, it will be used as theoretical basis the studies of Roberto DaMatta (1997), González, Candido (2004) e Botoso (2010). The studies concerning to the neopícaro character has been perpetrated in canonical texts such as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e *Macunaíma*, de Mário de Andrade make us to reflect about the “fertility” of this typology in the Brazilian field. In this sense, we find ourselves in front of the iconic character malando of the thirties, Mariano, of the work *Memórias de um Gigolô* (2011). First of all, it will be presented the pícaro character and its evolution until the neopícaro and its characteristics, such as malandragem, the clothes, the aversion to work and the bohemian life and the use of tools as intelligence and cunning. In the sequence, we will present the plot and the process of construction, in the evaluative perspective, of the neopícaro character Mariano, correlating to the space and the formulation of the malandragem favorite by the socializing of this character in places such as bordéis, nocturne houses and pensions, facts that make him to become a typical malandro of the Paulistana society in the 1930 decade.

Keywords: Neopícaro. Malandro. *Memórias de um Gigolô*. Marco Rey.

¹ Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (PPG-UEMS). E-mail: <adirfelisberto@hotmail.com>.

1 Neopicaresca brasileira: metamorfoses do pícaro

O personagem picaresco, que faz parte da literatura espanhola do Século de Ouro, surgiu entre os séculos XVI e XVII em um período de instabilidade socioeconômica e política, que incidia sobre a Espanha e transformava completamente a visão quanto aos marginalizados da época. Segundo Botoso (2010, p.26), esses indivíduos marginalizados eram “todos os pobres, pedintes, indigentes, fossem ou não delinquentes” e passaram a ser conhecidos como pícaros. Logo, tal termo sofre um processo de metamorfose, tornando-se pejorativo, pois passará a ser sinônimo de vagabundagem, gigolôs, cafetões, pessoas suspeitas e sem domicílio fixo, os quais perambulam por ruas, pensões, abrigos etc., e que querem ascender e se instalar confortavelmente na sociedade, que tanto os desprezam, não por meio de trabalho, mas pela utilização de armas como a esperteza e a dissimulação, podendo ser considerados como verdadeiros alpinistas sociais. Botoso (2010, p. 27) ressalta que esses “seres eram, enfim, vilões e vítimas da sociedade que os engendrava e se nutria deles”.

O personagem pícaro ultrapassou as fronteiras espanholas, disseminando seus ideais e características por vários países, inclusive o Brasil. Nota-se que ao chegar ao Brasil, tal modalidade literária sofreu influência, mesclando-se com as especificidades brasileiras, adquirindo matrizes próprios e foi denominada por Mario Miguel González (1988, 1994) como neopicaresca.

Essa vertente literária brasileira surgiu com a obra *Memórias de um sargento de milícia* (1852-1853), de Manuel Antonio de Almeida seguida, já no século XX, por *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Essas duas narrativas trazem personagens protagonistas que se aproximam do pícaro espanhol, mas também apresentam elementos próprios do universo nacional brasileiro. Esses anti-heróis que se avizinham dos personagens picarescos, aqui, receberam a denominação de neopícaro, conforme Mario González (1994) ou malandro, segundo o crítico Antonio Candido (2004).

Antes de tecermos considerações sobre os personagens malandros/neopícaros², podemos apontar a existência da malandragem em fábulas e contos folclóricos, como o que transcreveremos a seguir e que foi compilado pelo pesquisador de manifestações culturais brasileiras, Luís da Câmara Cascudo:

A festa no céu

Entre os bichos da floresta, espalhou-se a notícia de que haveria uma festa no Céu. Porém só foram convidados os animais que voam.

² Neste artigo, consideramos os vocábulos malandro e neopícaro como sinônimos, seguindo os postulados de Mario Miguel González (1983, p. 643): “[...] entiendo que el pícaro literario que convive con la burguesia –el neopícaro– tiene un nombre específico en la literatura brasileña: “malandro”; y me parece significativo que diversas dosis de “malandragem” penetren obras clásicas de esa literatura. [...].”

As aves ficaram animadíssimas [...]. Aproveitavam para provocar inveja nos outros animais, que não podiam voar.

Um sapo [...] ficou com muita vontade de participar do evento. Resolveu que iria de qualquer jeito, e saiu espalhando para todos, que também fora convidado.

Os animais que ouviam o sapo contar [...] riam dele.

- Tira essa ideia da cabeça, amigo sapo – dizia o esquilo.

- Bichos como nós, que não voam, não tem chance de aparecer na festa do Céu. [...]

Depois de muito pensar, o sapo formulou um plano.

Horas antes da festa, procurou o Urubu. Conversaram muito, e se divertiam com as piadas que o sapo contava. Já quase de noite, o sapo se despediu do amigo:

- Bom meu caro urubu, vou indo para o meu descanso, afinal, mais tarde preciso estar bem-disposto e animado para curtir a festa.

-Você vai mesmo, amigo sapo? - perguntou o urubu, meio desconfiado.

- Claro, não perderia essa festa por nada. - disse o sapo já em retirada.

Até amanhã! Porém, em vez de sair, o sapo deu uma volta, pulou a janela da casa do urubu e vendo a viola dele em cima da cama, resolveu esconder-se dentro dela. Chegada a hora da festa, o urubu pegou a sua viola, amarrou-a em seu pescoço e voou em direção ao céu. Ao chegar ao céu, o urubu deixou sua viola num canto e foi procurar as outras aves. O sapo aproveitou para espiar e, vendo que estava sozinho, deu um pulo e saltou da viola, todo contente. As aves ficaram muito surpresas ao verem o sapo dançando e pulando no céu. Todos queriam saber como ele havia chegado lá, mas o sapo esquivando-se mudava de conversa e ia se divertir. Estava quase amanhecendo, quando o sapo resolveu que era hora de se preparar para a "carona" com o urubu. Saiu sem que ninguém percebesse, e entrou na viola do urubu, que estava encostada num cantinho do salão. O sol já estava surgindo, quando a festa acabou e os convidados foram voando, cada um para o seu destino. O urubu pegou a sua viola e voou em direção à floresta. Voava tranquilo, quando no meio do caminho sentiu algo se mexer dentro da viola. Espiou dentro do instrumento e avistou o sapo dormindo, todo encolhido, parecia uma bola. - Ah! Que sapo folgado! Foi assim que você foi à festa no Céu? Sem pedir, sem avisar e ainda me fez de bobo! E lá do alto, ele virou sua viola até que o sapo despencou direto para o chão. A queda foi impressionante. O sapo caiu em cima das pedras do leito de um rio, e mais impressionante ainda foi que ele não morreu.

(<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=13>)

O personagem Sapo do conto transcrito apresenta claramente características do malandro. Inicialmente vemos que o sapo tenta integrar-se em um grupo específico, assim como faz o malandro, buscando se unificar à alta sociedade usando da esperteza e do fato de querer tirar vantagens de outros (no caso, o Urubu), para se “dar bem”. A dissimulação também é marcante em ambos os personagens, pois há um objetivo a ser alcançado e, para tal, tanto o Sapo quanto o malandro usa estratagemas e ardis para enganar as pessoas que

estão a sua volta, além de se adaptarem e se adequarem-se aos locais onde chegam.

Vale ressaltar que o personagem neopícaro não é exatamente igual ao pícaro espanhol, pois ao chegar no contexto brasileiro, sofreu um processo de aclimação das particularidades e especificidades do país. Como marco dessa transposição está a figura ficcional de Leonardo Pataca, da obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (1852-1853), que apresenta algumas das características do pícaro espanhol, mas com um “toque” de brasilidade. Segundo Mario González (1988, p. 52), “o que muda radicalmente na diferenciação da picaresca para a neopicaresca é a sociedade enfrentada pelo pícaro [...]”. Tais sociedades que se diferenciam, levam-nos a refletir sobre a questão do Sapo no conto acima citado, no qual temos duas classes representadas – a das Aves – com a qual podemos fazer um paralelo com a burguesia e a dos animais terrestres, que representarão a classe mais baixa, o povo empobrecido, dentre eles, o Sapo que usa artimanhas malandras para alcançar seus intentos. Ele assemelha-se ao malandro, que precisa ser astuto, persuasivo, para tentar conquistar um espaço que lhe é negado de antemão.

Logo no início do conto “A festa no céu”, é possível observar a questão do exibicionismo, que está presente no personagem malandro, pois o Sapo começa a se gabar pelo fato de que irá à festa no céu e igualar-se-á às aves. Nesse sentido, González (1988, p.52) discorre sobre o malandro e a alta sociedade e o alvo do malandro que é “[...] afirmar-se nela ao menor custo possível”. O sapo, assim como o malandro Leonardo, emprega a astúcia, a trapaça, o fingimento, a camuflagem, para dar-se bem e se igualar às aves.

Um ponto crucial nas obras neopicarescas é a dicotomia entre o malandro e o trabalho. O trabalho pode ser caracterizado com o estabelecimento de metas e objetivos por meio do esforço individual, logo, vai na contramão do ideal do malandro, pois tal personagem almeja a ascensão social sem esforços, usando apenas a astúcia e as trapaças que são suas “ferramentas de trabalho”.

Ao discorrer sobre o personagem malandro, Roberto da Matta, na obra *Carnavais, malandros e heróis* (1997, p. 263) pontua que “o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho [...]”. Exemplo claro de tamanha aversão ao trabalho está presente no momento em que o protagonista da rapsódia de Mário de Andrade expressa-se usando a seguinte frase: “Ai que preguiça!”, ou ainda quando o narrador personagem do romance *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey afirma que “queria vida tranquila, bem remunerada, sem o perigo de cair nas fábricas de rolimãs e esquadrias metálicas” (REY, 2011, p. 88).

O Brasil, no campo literário, mostrou-se propício para o desenvolvimento da vertente denominada de neopicaresca, pois aqui o malandro chegou e perpetuou-se até a contemporaneidade, iniciando-se com os personagens Leonardo e Macunaíma, aos quais

além das particularidades próprias do pícaro espanhol, somaram-se também peculiaridades brasileiras como o carnaval, samba, as noites paulistanas, cariocas e outros atributos como a preguiça, a vadiagem, a indisciplina, a sensualidade e o erotismo (que se ligam diretamente aos carnavais) e a simpatia.

2. Relação entre espaço e formação neopícaro

É de consenso que o espaço tem grande relevância na formação do sujeito, pode defini-lo, caracterizá-lo e, em certa medida, configurar seus princípios ideológicos. Podemos tomar como ponto de partida o espaço brasileiro, considerado como o país do carnaval. Tal festividade, que é uma das identidades do Brasil, põe-nos frente à temática do malandro, que nos remete à inversão de papéis, às fantasias e máscaras, à sensualidade, ao samba, aos trajes dos sambistas, além do gingado e esperteza que marcam tais figuras carnavalescas. Sobre tal inversão DaMatta tece a seguinte afirmação; “no carnaval é possível a exibição, e uma inversão entre os que fazem e os que olham. Então, os pobres se exibem como nobres para os ricos (que olham e cobiçam), vestidos de pobres” (DAMATTA, 1997, p. 141).

Cabe ressaltar que o carnaval, assim como a figura do neopícaro, é um evento que ocorre apenas em perímetros urbanos, focado nas grandes capitais como por exemplo São Paulo e Rio de Janeiro e que acontecem em ruas, avenidas, vielas e praças. Durante a realização do carnaval, as ruas param, o comércio fecha (se pensarmos pela relação comércio – trabalho, este último cessa pelo menos no período em que transcorre esse evento), o que resta é apenas deleitar-se nas especificidades dessa festividade, esquecendo o trabalho, a casa (sinônimo de raiz/fixidez), e os problemas políticos e sociais que se perpetuam. Sob tal aspecto, o personagem malandro torna-se então uma figura extremamente urbana e carnavalesca, se pensarmos pelo viés de formação, a partir do espaço focado no Brasil e da aversão ao trabalho.

DaMatta nos indica quatro pontos quanto à dramatização do carnaval que serão utilizados na análise do romance *Memórias de um gigolô* e que são os seguintes: a) a exibição em oposição à modéstia e ao recato, b) a mulher como Virgem e como prostituta, c) os gestos, músicas, harmonias, d) o hierárquico e o igualitário (DAMATTA, 1997, p.139-146).

Inicialmente, tomando a premissa da “exibição em oposição à modéstia e ao recato”, faremos um paralelo com a Bailarina Mascarada, a Virgem de Guadalupe (Lu), que é uma das personagens principais do romance de Marcos Rey e que forma um triângulo amoroso com Esmeraldo e Mariano. Tal personagem configura uma união de elementos opostos em suas atitudes. Ela é prostituta e dançarina de cabaré, ao mesmo tempo, é dona de casa, esposa e protetora. Faz questão de mostrar suas curvas sem nenhum pudor nas noites paulistanas e em clubes da alta sociedade. Quando

demonstrava modéstia e recato, estava apenas exibindo-se, interpretando personagens que seu “cafetão”, Mariano, lhe propunha e sempre cumpria com seu papel e realizava as façanhas propostas por seu parceiro.

Quando DaMatta propôs o segundo ponto de dramatização do carnaval: “a mulher como Virgem e como puta” aqui tomamos esse tópico para comentar o comportamento de Guadalupe, pois esse personagem apresenta em sua constituição a dicotomia virgem/puta. Há muitos trechos da obra que evidenciam essa postura, uma vez que em alguns momentos ela era a santa, caridosa, que protegia e tirava das dificuldades Mariano e Esmeraldo, em outros, era a prostituta, que usava sua beleza para ter prestígio, estabilidade, por meio da posse do dinheiro. Controla e é controlada, como um fantoche que se vale da manipulação, mas que também é manipulada.

O tópico “gestos, músicas, harmonias” relaciona-se com a ação de cantar, pois ele envolve gestos sensuais, músicas e harmonia. O verbo cantar mantém uma estrita relação com o vocábulo “cantada”, que tem como significado o fato de um homem tentar aproximar-se de uma mulher com objetivo de possuí-la sexualmente. A incógnita personagem Lu nos mostra claramente tal postura, pois exibia sua beleza com gestos, harmonia, por meio de danças sensuais como a Bailarina Mascarada, para seduzir homens de todas as idades sem distinção de cor, raça, crença e o que realmente importava era a posição social que esse sujeito mantinha na sociedade.

Por último, temos “o hierárquico e o igualitário”, adotando como base a questão da inversão social que ocorre no carnaval. Os personagens malandros como por exemplo Macunaíma, de Mário de Andrade, ou Mariano, de Marcos Rey, buscam veementemente a bem-aventurança e querem se dar bem a qualquer custo, são verdadeiros alpinistas sociais tentando inverter sua situação social desfavorável e, sem muito esforço, estabelecer-se numa posição mais cômoda e confortável dentro da sociedade.

Como afirmado anteriormente, o Brasil é terreno fértil para a propagação do personagem malandro, pois temos preconceitos formados e uma cultura vasta, da qual tomamos como ponto de referência o carnaval. Além disso, privilegiamos o espaço das grandes cidades, uma vez que sabemos que o neopícaro é um personagem urbano, e que podemos adentrar nesse submundo das grandes capitais, o qual nos mostrará a relação da formação do personagem e a sua relação com tal espaço. Assim foi com a formação do neopícaro Mariano na obra *Memórias de um gigolô*.

3 Mariano: a evolução da gigolotagem

O romance de Marcos Rey, *Memórias de um gigolô*, foi publicado, inicialmente, no ano de 1968 e alcançou um relativo sucesso, sendo adaptado para o cinema e para uma minissérie veiculada pela Rede Globo de Televisão. Foi traduzido e publicado na Argentina, Estados Unidos, Canadá, Espanha, Alemanha e Finlândia. A obra narra a

trajetória de Mariano, que busca ascender socialmente por meio da malandragem. Para compor o caminho da neopícardia, Mariano conta com o apoio de outros personagens como Madame Iara, Guadalupe e Esmeraldo, além de sua Tia Antonieta, que aparece apenas no início do romance, mas torna-se figura importante, porque é tida como referência para o personagem principal, pois ela era uma malandra típica, que se valia da astúcia e da trapaça para garantir a sobrevivência de ambos.

O romance é narrado em primeira pessoa, é autobiográfico, conta com trinta e dois capítulos e apresenta uma estrutura folhetinesca. Em muitos trechos, o narrador dialoga com o leitor em termos de pré-julgamentos quanto a suas ações e posturas no decorrer da narração de suas aventuras:

Não pensem, leitores ávidos de imoralidades, que fiz um diário de bordo como foi de hábito no passado. Sei o perigo que representam as coisas no papel. Confio, porém, na memória. E ainda mais na sua imaginação pequeno-burguesa. De que saltos é ela capaz, longe do alvoroço dos seus filhos e netinhos! (REY, 2011, p. 204).

Quando o narrador personagem dialoga com o leitor, logo no início, nota-se que o romance pretende tratar de suas memórias, pois ele começa fazendo um *flashback* de sua existência, da gênese ao epílogo, mostrando que não se tratará de uma vida quixotesca, mas malandra e labiríntica, sem a linearidade proposta nas vidas dos heróis consagrados. Nesse sentido, Mariano tece a seguinte observação sobre o seu passado: “[...] não me saí mal. Chegando em certa ocasião, a ter a vida que pedi a Deus. Para quem começou de tão baixo fui longe demais. [...] ora sem um tostão, ora com dinheiro que caía do céu, mas passando a distância das fábricas [...]”. (REY, 2011, p.11). Segundo Botoso, (2010, p. 80) quanto à figura do protagonista, “Mariano, ao longo de trinta e dois capítulos, tecerá seu autorretrato, fundindo êxitos e fracassos”, atuando como um anti-herói malandro, que pode ser classificado como neopícaro, uma vez que retoma traços dos personagens picarescos do romance espanhol.

A respeito da figura do herói, o sociólogo Roberto DaMatta faz as seguintes observações:

[...] o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos, como prova a fórmula social do “sabe com quem está falando?” [...]. De qualquer modo, as provas e obstáculos revelam que a vida e o mundo são duros e cruéis, e como em geral os heróis estão sem família e sós neste mundo vivem de fato uma existência isolada, em que tem que demonstrar a sua enorme e inabalável fortaleza diante dos obstáculos. (DAMATTA, 1997, p.257-258).

Sabemos que o malandro, assim como o pícaro são anti-heróis. Os malandros ou neopícaros são “oriundos de um momento de grave crise nacional, no caso, o suposto “milagre” econômico” (BOTOSO, 2010, p. 35). O espaço, a cidade de São Paulo, e o tempo, ano de 1930, foram primordiais para que o romance tivesse grande destaque, já

que são importantes fatores para fixar a formação de uma ideologia do protagonista, que nesse período de crise, passa a assumir os comportamentos da sociedade que o cerca para ser bem sucedido. Fazendo um breve paralelo, o ano de 1930 foi marcado pela revolução de 30, um período que é caracterizado pela instabilidade social e econômica dentro do Brasil, agravado com fatores externos, como a quebra da Bolsa de Nova Iorque, que iniciou uma crise mundial.

O Brasil, nos anos 30, passou por crise política, social e financeira e, nesse contexto de instabilidade, surge o incógnito personagem Mariano, cujo nome só nos é revelado no final do romance e sua atuação o leva a ser um dos grandes malandros dentro da literatura brasileira. Segundo Mario González (1988, p. 52), “o que muda radicalmente na diferenciação da picaresca para a neopicaresca é a sociedade enfrentada pelo pícaro”, pois no caso brasileiro, o personagem já nasce malandro e encontram-se ausentes de seu horizonte de expectativas o universo do trabalho e o da nobreza, porque ele é um parasita da burguesia.

O personagem narrador Mariano inicia sua história tecendo fatos que abarcam a sua infância, quando vivia em uma casa juntamente com Antonieta, a quem chamava de tia, mas não tinha certeza desse parentesco e nem de sua origem. Ela era conhecida na região por ser cartomante, quiromante, benzedeira, médium vidente e auditiva, astróloga e outros “ofícios” que podem ser caracterizados como contravenções. Ela não era considerada macumbeira, por ser descendente de espanhóis e italianos, portanto, branca, não entendia a arte da macumba, e procura sempre se dar bem explorando a boa fé daqueles que a procuravam. Segundo Botoso (2010, p. 82), Madame Antonieta é “uma mulher que explorava a fé alheia, tendo sempre a polícia em seu encalço”. Frente a tal situação, Madame Antonieta arrumou “meios” de ganhar dinheiro com o “jeitinho brasileiro”, assim como postula DaMatta. Observemos uma das artimanhas dessa personagem:

[...] tia Antonieta não entendia de macumba como os negros, mas ganhava bom dinheiro criando galinhas pretas. Vendia-as por preço elevado aos macumbeiros do bairro e, se faltavam, mergulhava as galinhas brancas num banho de tinta, à base de piche, apenas para manter a freguesia. (REY, 2011, p.15).

Os primeiros relatos envolvendo Mariano transcorrem num velho casarão, numa localidade de pessoas pobres, juntamente com a personagem Antonieta. Tal espaço liga-se, portanto, a um submundo de pobreza, vadiagem, fofocas, e onde tudo pode, desde as pequenas trapanças, engodos, até a prostituição. Pode-se considerar que se trata de um ambiente típico de atuação dos malandros, que favorece a “iniciação” de Mariano no território da malandragem feito por Antonieta, pois é possível constatar que Mariano observava a tia e até a auxiliava em suas falcatruas e fingimentos, quando a polícia batia-lhes à porta, conseguindo enganá-los.

Sabemos que o neopícaro tem aversão a qualquer situação fixa, seja relacionada ao trabalho ou a casa, Mariano inicia sua vida em meio a fatores colaboradores para a formação do sujeito malandro no tocante ao espaço e à influência familiar de Tia Antonieta. Desse modo, ela “pode ser considerada como a grande iniciadora de Mariano na vida de malandragem, porque é matriz geradora de todo o processo de aprendizagem dos esquemas da vida marginal” (BOTOSO, 2010, p.82).

Após a morte de Antonieta, a iniciadora de Mariano nas artes da malandragem, o personagem vê-se em situação difícil frente à nova realidade. Os vizinhos, também malandros, roubam os pertences de Antonieta e, ao fim, todos querem o jovem com a perspectiva de explorá-lo:

O bicheiro pegou-me pela mão e quis levar-me. O farmacêutico se opôs e também um feirante que morava no cortiço ao lado. Começaram a discutir o meu destino, a princípio calmamente e depois aos brados. Eu apertei no bolso o baralho encantado [...]. Houve uma reunião na casa do feirante. Apenas o farmacêutico insistia em minha internação, todos desejavam meus serviços. O maldito feirante queria-me para sua banca, o bicheiro para anotar o jogo e uma costureira (que entrou na disputa) para entregar vestidos. Eu ouvia calado, fora da contenda [...]. Mas a voz mais alta e perigosa era do farmacêutico. Mesmo ele já não advogava a causa da internação. Perguntou-me se tinha medo de sangue. Ah, também desejava meus serviços: entregar remédios e talvez aplicar injeções (REY, 2011, p. 21-22).

A partir deste trecho, nota-se que Mariano é visto como um objeto por parte das pessoas que o cercam, que visam não o bem-estar da criança, mas o interesse econômico, individualista e egocêntrico de cada um dos que disputavam os seus serviços. Tal postura malandra será assimilada e reproduzida posteriormente por Mariano por fazer parte de sua infância e de seu aprendizado.

Após tamanho infortúnio, surge Madame Iara e o segundo espaço para onde se transfere Mariano é o bordel da Dama de Ouros, no qual, pela primeira vez, ele toma contato com as coisas “boas da vida” e este é o ambiente onde vemos a transformação completa de uma criança em um adolescente malandro, que terá aversão ao trabalho e o bom gosto para produtos de qualidade. Foi nesse ambiente que Mariano consolidou seu ideal e reafirmou, de uma forma explícita, a sua malandragem. De forma cômica, ele comenta as regalias da nova moradia em oposição à vida que levava com a tia: “[...] um lençol de percal é melhor do que um de saco. Descoberta elementar, mas que mudou completamente minha filosofia de vida” (REY, 2010, p. 25). Em outro trecho da obra, ele assinala a grande mudança ocorrida em sua vida, depois de sua chegada ao bordel de Madame Iara: “Lá estavam minhas odaliscas, armadas de sabonetes e esponjas, a tirar do meu corpo e do meu espírito os últimos vestígios materiais da pobreza” (REY, 2011, p. 27). Assim, é possível observar que Mariano “lava sua alma”, morre o menino que ajudava a tia apenas no intuito de sobrevivência e nasce um novo ser egocêntrico que usará terceiros para se dar bem em situações difíceis e ascender

socialmente sem trabalho ou méritos próprios, e finaliza afirmando que “o fato é que o menino puro que eu era encontrou a plena felicidade no bordel asséptico [...]. Sempre é tempo de renovar conceitos” (REY, 2011, p. 27). Vale lembrar que ele já não era tão puro assim, pois quando vivia com a tia, já participava de pequenos golpes e atos ilícitos. Na passagem transcrita, é possível notar a presença do humor na constatação de que Mariano acostumou-se rapidamente à nova moradia e às companhias femininas.

Tomando como premissa o espaço bordel e buscando o significado dos conceitos de bordel/prostíbulo/prostituição, assim se manifesta Evanildo Bechara (2011, p. 960) quanto à prostituição: “ação ou efeito de prostituir. Comercialização do ato sexual, explorado para a obtenção de lucro e exploração das prostitutas [...]. Ação de se corromper e de se vender por dinheiro”. Tal espaço remete-nos à exploração, à malandragem, a seres da margem, minoritários e excluídos, que usam o corpo para ganhar dinheiro e se valem da astúcia para a sobrevivência. A questão da adaptação dentro dos bordéis nos faz pensar na facilidade do neopícaro em amoldar-se a lugares e situações que surgem no decorrer de sua vida. Mariano durante sua estadia no bordel adaptou-se facilmente com as “novidades” vindas das prostitutas (“marinheiras”) e de Madame Iara (“capitã”), que se transformaram em contribuições significativas para a sua formação de malandro.

O primeiro “trabalho” de Mariano foi redator de prostíbulo. Ele escrevia cartas para as prostitutas e cobrava pelo trabalho de escrita. Com o dinheiro que ganhava, comprava roupas e sapatos. Assim passou a frequentar bares, que aqui tomamos como espaço importante para a formação ideológica do malandro. Os bares são ambientes noturnos, assim como o bordel, onde temos basicamente dois comportamentos: a busca de companhia, ou até mesmo de suas vítimas por parte dos gigolôs, diálogo de aventuras sexuais por parte de homem que se gaba, exaltando sua masculinidade e que para Mariano servia como uma escola para a sua formação: “[...] com meu porta-níqueis e minha carteira de couro, sentia-me homem adulto e até com coragem para entrar num bar e tomar uma cerveja preta, ouvindo, ao lado, a conversa mole de malandros e bocas de espera” (REY, 2011, p. 29).

Logo as características do neopícaro “afloraram” fortemente em Mariano. Ele começa a cobrar preços exorbitantes pela escrita das cartas e se justifica: “É que minhas despesas cresciam. Ficava vaidoso em matéria de vestuário, só frequentava os cinemas caros do centro, pagava táxi de quanto em quanto, não passava um dia sem beber alguma coisa e fumava cigarros de primeira categoria” (REY, 2011, p. 41). E quando lhe perguntavam o que queria ser respondia: “Não quero ser nada” (REY, 2011, p. 42). Queria vida boa, sem sacrifício, e começou também a exercer o ofício de sua falecida tia: “[...] ofereci-me a ler o futuro da turma por dois mil-réis” (REY, 2011, p. 32).

Mariano adentra no mundo malandro de forma paulatina, sendo jogador de bicho, sinuca, cartomante, entendedor e decifrador de

sonhos. Todas as possíveis profissões de Mariano remetem-no à neopocardia, na qual jogos e possível “magia” são ferramentas de engano e extorsão.

Nesse contexto, surgem Lu (a Virgem de Guadalupe) e Esmeraldo, que irão desestruturar Mariano, mas ambos, por outro lado, também possibilitam a sua reinvenção, pois ele precisará mudar suas táticas e artimanhas para lutar pelo amor de Guadalupe. Ela era jovem, com apenas dezoito anos de idade e dona de uma beleza estonteante: “Quando passava pela gente chacoalhava o ar, emitia ondas sonoras, luminosas e magnéticas. Ela fazia parar corda de relógio, o cuco da parede se assanhava, o rádio dava estática [...]” (REY, 2011, p. 44).

Esmeraldo será, no decorrer do romance, o grande mal na vida de Mariano. Ele é um malandro astuto e completo, pois assume suas características referentes à questão da elegância (roupas), “vestia-se de branco, sapato de duas cores, colarinho engomado, gravata estreitinha, com prendedor ostensivo, abotoaduras de ouro falso, cabelos empastados de vaselina [...]” (REY, 2011, p. 47). Ele usa a roupa e os sapatos típicos do malandro. Não se camufla.

Com o aparecimento desses novos personagens, que serão peças centrais do romance, eles formarão um triângulo amoroso - Mariano/Guadalupe/Esmeraldo. Como Esmeraldo era mais experiente, a única forma de Mariano combatê-lo será usando as armas próprias do malandro - a astúcia e a esperteza.

O bordel de Madame Iara é descrito como um ambiente de luxo, casa grande e confortável. Por infortúnio do destino, a vida mansa e de “ostentação” de Mariano acaba com a chegada da polícia, que fecha o conceituado prostíbulo. Algum tempo depois, ele foi reaberto em novo local, mas era um ambiente simples, sem os luxos e comodidades do anterior.

A partir de então Mariano passa a viver em pensões, lugares estes que nos remete ao “não fixo”, à pobreza, à margem, que caracteriza seus eventuais hóspedes. Na maioria das vezes, Mariano atrasava o pagamento da mensalidade e, para saldar tais dívidas e manter seus luxos, tornou-se cafetão de sua amada Guadalupe e quando Lu o deixava por Esmeraldo, partia para a conquista de diversas mulheres, por meio das quais conseguia dinheiro e podia garantir sua sobrevivência:

Lembro-me de uma paraguaia [...]. Namorei-a durante duas semanas. Depois, dizendo precisar de dinheiro para operar uma úlcera no duodeno, convenci-a a vender seu rádio, seu ventilador, e um xilofone [...]. Tive também um rabicho com uma professora de corte e costura, [...]. Vendeu até a tesoura para obter minha exclusividade. [...] Outra, [...] tinha um arrasador complexo de inferioridade, não devido a problemas na infância, mas por causa evidente do seu um metro e vinte de altura. Dei-lhe atenção, [...]. Ela deu-me em troca uma quinzena do seu salário [...] (REY, 2011, p. 68).

Conforme se observa, diante da ausência de Guadalupe e sem dinheiro para satisfazer suas necessidades, pois Mariano sonhava

com uma vida tranquila, bem remunerada, “sem o perigo de cair nas fábricas de rolimã e esquadrias metálicas” (REY, 2011, p.88), a saída muitas vezes era a conquistas de outras mulheres, e até mesmo a venda de produtos pornográficos, venda de rifas e, na sua grande maioria, relacionados a elementos ilícitos e fraudulentos.

Mariano diferencia-se do típico herói quixotesco e linear, pois vive e sobrevive ao sabor dos acontecimentos, marcado pela itinerância e o acaso, passa por momentos de abundância e fartura ao lado de Guadalupe, mas quando ela se afasta, ele degrada-se e passa por privações financeiras.

Ao discorrer sobre “a ficção dentro da ficção”, González nos faz refletir sobre a situação de Mariano frente à realidade que vivencia, porque ele tenta ocultar sua malandragem: “Evito a gíria excessiva, que marca o malandro e fecha-lhe as portas [...]” (REY, 2011, p. 52). Desse modo, ele revela-se como alguém que utiliza o fingimento para se camuflar, para poder conquistar as mulheres que cruzam seu caminho e se aventurar na vida em sociedade, conseguindo assim garantir a sua subsistência.

Com a experiência e vivência em ambientes propícios para a “profissão” de gigolô, Mariano parte para “a vagabundagem aberta e sem complexo” (REY, 2011, p.159), assumindo sua verdadeira vocação, a malandragem:

Aceitei a transformação, aceitei até o preço [...]. E reafirmei minha personalidade, corneando a amada com uma zabaneira de Londrina, também hipnotizada por minha marcante gravata bordô. Seguiu-se uma uruguaia dadivosa que me deu presentes, dinheiro miúdo e pacotes de cigarro americanos. Uma cantora de bolero das mais persistentes e roucas ofereceu-me um isqueiro estrangeiro, um relógio de pulso e óculos Ray-ban [...]. O que eu precisava eram os meus equipamentos, meus apetrechos e de alguém que me passasse a gravata bordô. [...] eu tinha pontos em diversas boates, amigos de porteiros e de regentes de regionais, com porta livre e uma ou outra dose para pagar no dia de São Nunca. Algumas mariposas eu controlava apenas com o olhar oblíquos, contundentes e imperativos. Bastava toparem com minha gravata bordô, displicente e viva, para que me fizessem convites. Na pior das hipóteses, pagavam-me uma dose de qualquer coisa [...]. Voltei a comprar roupas e a usar camisas sob medidas. Madame Iara arregalava os olhos quando eu calçava meus sapatos bicudos ou ostentava minha piteira comprida. A roupa faz o monge; [...]. (REY, 2011, p.167-168).

A partir desse momento, o personagem Mariano passa a ser chamado de Mon Gigolô, e afirma que o “apelido espalhou, colou, deu sorte. A mulherada viu nele mais um título, uma comenda, do que um mero cognome. Vi minha fama crescer [...]” (REY, 2011, p.168).

Na passagem transcrita acima, é notória a atuação do protagonista como neopícaro, devido em parte a sua gravata bordô, que é uma peça que tem uma conotação sexual, simbolizando o falo masculino, e também a sua cor, que representa a paixão, o desejo carnal. O próprio Mariano enfatiza isso ao tecer o seguinte comentário: “[...] não sei se já falei do fascínio da cor; se não o fiz,

faço-o agora. Até o touro, um dos menos cultos animais, ama a cor: o vermelho. Usam-na para atraí-lo e matá-lo” (REY, 2011, p.192).

Na obra, fica clara a simbologia da cor, conforme constatado acima, pois a gravata bordô atraía as mulheres, comprovando a sua relação com questões como o amor, a paixão e o desejo. Por outro lado, notamos também que a referida cor pode conotar também o poder, o orgulho e o perigo, pois o vermelho nos leva ao momento em que Mariano é preso e torturado por Esmeraldo: “O Valete passou a mão no meu rosto [...]. Mais tortura. Um pé no estômago. Palavrões. Minha gravata bordô arrancada... Quem era eu sem minha gravata bordô? Caí no chão. [...] Cuspida no rosto [...]. Puxão de cabelo” (REY, 2011, p.172 e 174). A perda da gravata significa a vulnerabilidade de Mariano e o vermelho remete à raiva e à violência de Esmeraldo, que se vingava dele sem piedade.

As casas noturnas e boates eram ambientes frequentados por Mariano, ora como expectador, ora como ator do espetáculo. Ele construiu sua personalidade forte e malandra nos “fins-de-mundos” noturnos e obscuros, no sentido literal e metafórico. O menino que iniciou sua vida ajudando a tia em pequenos golpes, tornou-se um malandro típico da sociedade paulistana, usando a inteligência e a astúcia para enganar e se sobressair na sociedade pela posse do dinheiro.

Entre altos e baixos, passando por ambientes como pensões, casas noturnas, casas e apartamentos alugados, a velhice chega e é algo que Mariano, assim como todo malandro, não espera: “[...] quando notei que a linha curva os dominava, ponderei que havia caído muito. Fui então ao espelho e vi nele um velho de cabelos brancos e pele enrugada” (REY, 2011, p. 238). Ele chega ao limite da decadência, passando a viver nas ruas em busca de Guadalupe. Acaba reencontrando-a e depois de enfrentar uma situação bastante conflituosa com Esmeraldo, os três passam a residir juntos. Guadalupe transformou-se numa senhora religiosa e Esmeraldo tinha sérios problemas de saúde, para se locomover, necessitava da ajuda de Mariano para empurrar sua cadeira de rodas. A sobrevivência dos três provinha das joias que Guadalupe ganhara durante a juventude.

Dessa maneira, ao final da obra, os três personagens abandonam a malandragem, pois a velhice impede que consigam agir com rapidez para que possam fugir de possíveis situações embaraçosas, como faziam quando eram jovens. Assim, eles se acomodam e passam a viver de um modo bastante modesto e o que lhes resta é recordar-se do passado e Mariano revive esse passado por meio da escritura de suas memórias, nas quais revive a sua fase áurea de malandragem.

Considerações Finais

Os estudos acerca dos personagens neopícaros vêm ganhando espaço significativo no mundo acadêmico. No romance *Memórias de um gigolô*, ambientado nos anos 30, marcado pela revolução no Brasil, na cidade de São Paulo, o neopícaro Mariano passará por um processo de construção de sua malandragem. Os bares, casas

noturnas, bordéis, a rua, as pensões serão as escolas para a sua formação.

As características do personagem neopícaro estão em evidência na obra *Memórias de um gigolô*, pois tanto Mariano quanto Esmeraldo são neopícaros que compartilham uma série de traços, tais como a aversão ao trabalho, o não fixar-se em um lugar definitivo, o uso da astúcia, da esperteza e do “jeitinho brasileiro”, a busca incessante de ascensão social, a exploração de mulheres por meio da gigolotagem etc. Enfim, ambos empregam estratégias para enganar e ludibriar terceiros e obter vantagens de modo a poderem viver confortavelmente e, se possível, com o mínimo esforço.

Logo, o malandro pode ser considerado como um reflexo da sociedade a que pertence, assim como o sapo do conto folclórico que comentamos, pois este tenta adaptar-se ao mundo das aves, sendo repellido por elas. O neopícaro/malandro também é menosprezado pela sociedade, mas ele tenta a todo custo integrar-se nela, usando a sua inteligência, a sua capacidade de improviso, mas tal como o sapo, acaba sendo expulso e terá que viver nas margens, nos subúrbios, modestamente.

Portanto, ao logo deste artigo, podemos acompanhar o processo evolutivo do personagem Mariano, um neopícaro que compartilha vários pontos em comum com o personagem picaresco espanhol, mas que também apresenta-se munido de novos traços e atitudes como o erotismo exacerbado, a sua beleza, comprovando que o pícaro, em solo estrangeiro, assumiu novas roupagens ao passar a fazer parte de novos universos literários, como o brasileiro.

Referências

- ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- BECHARA, E. **Dicionário de Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BOTOSO, A. **Do pícaro ao malandro: uma poética de rebeldia**. 1. ed. Bauru: Canal6, 2010.
- CANDIDO, A. **Dialética da malandragem**. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro, 2004.
- CASCUDO, L. da C. **Festa no Céu**. Disponível em: <<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=13>> Acessado em: 20 jun. 2017.
- DAMATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GONZÁLEZ, M. M. **O romance picaresco**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- GONZÁLEZ, M. M. **Picaresca ¿Historia o discurso?** (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña), 1983, p. 637-643. Disponível em:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_068.pdf. Acesso em: 04 mar. 2017.

GONZÁLEZ, M. M. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira.** Editora Nova Alexandria São Paulo, 1994.

REY, M. **Memórias de um gigolô.** 22. ed. São Paulo: Global, 2011.

Artigo enviado em: 08/05/2019. Aprovado em: 20/05/2019.

AS CONTRIBUIÇÕES DA CAPOEIRA PARA AS ARTES DO CORPO E SUAS TECNOLOGIAS: DIÁLOGO COM MESTRE ZÉ DÁRIO

CAPOEIRA'S CONTRIBUTIONS TO THE BODY ARTS AND YOUR TECHNOLOGIES: DIALOGUE WITH MASTER ZÉ DÁRIO

Elder Pereira Ribeiro¹
Luiz Cláudio dos Santos²

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019103-112

Resumo: Olhei bem e aí, sim, o medo se apoderou de mim. Aquele sexagenário, vinte quilos mais gordo que o Victor, meio barrigudo, com a testa dilatada pela queda de cabelos na parte frontal, de barba branca, era o Victor quarenta e cinco anos mais velho. Não podia haver dúvida. Eu estava presenciando o maior absurdo de todos os tempos. Na hora fiquei apavorado, senti vontade de correr, mas o homem não me deu tempo. Pedi que eu segurasse a bolsa de couro e invadiu o salão, passando entre os casais que dançavam, até chegar perto de Letícia. O movimento do baile atrapalhava minha visão e eu não tinha a coragem suficiente para me aproximar e ver o que estaria acontecendo entre ele, Letícia e Lenita. Só aí me dei conta de que o Victor havia desaparecido a partir do momento em que aquele estranho personagem havia entrado em cena. Meu Deus, o que era tudo aquilo? E aquela bolsa de couro preto em minhas mãos? Examinei-a mais atentamente e vi uma pequena plaqueta com a palavra Sansonite. Naturalmente era a marca. Nesse instante, tive uma ideia meio criminosa. Tornei a olhar para a outra extremidade do salão. O sujeito continuava.

Palavras-chave: TV. Imaginário. Seriadados.

Abstract: : This article aims to identify and understand how capoeira has different cultural aspects for the construction of a formative dialogue and part of the narrative of the trajectory of Mestre Zé Dário, expanding the universe of capoeira. In this research of ethnographic basis, the various reflections of the anthropological knowledge field were sought, also weaving, also, the diverse uses and functions that compose to the capoeira, for example, the gestures, the blows, the symbols and, mainly, the rhythms and music in oral traditions. Naturalmente era a marca. Nesse instante, tive uma ideia meio criminosa. Tornei a olhar para a outra extremidade do salão. O sujeito continuava.

Keywords: Ethnography. Body Arts. Capoeira.

¹ Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas pelo Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB). Pesquisador das áreas de Educação e Religião. Monitor do Núcleo de Políticas de Inclusão (NUPI) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo). E-mail: elderribeiro97@gmail.com

² Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT) pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: luizclaudiostos@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como objetivo identificar e compreender como a capoeira tem diferentes vertentes culturais para a construção de um diálogo formativo e parte da narrativa de trajetória do Mestre Zé Dário ampliando o universo da capoeira.

As narrativas serão retratadas minuciosamente sobre a capoeira em Santo Amaro-BA, tecendo a relevância da capoeira para o seio histórico da cidade e analisando a relação de atividade cultural com as artes corporais. O método utilizado nessa pesquisa é etnográfico a partir do conceito de “Catando Folha” do antropólogo Márcio Goldman (2003):

Num registro menos acadêmico, sempre imaginei que as técnicas de trabalho de campo que utilizei em Ilhéus se assemelhavam muito ao que se denomina, no candomblé, “catando folha”: alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará (GOLDMAN, 2003, p. 455).

Conforme o autor acima, numa pesquisa de campo é preciso compreender que não encontraremos narrativas prontas, elas são absorvidas a cada encontro, dialogada e contextualizada para ter conclusões mais eficazes. Com isso, buscamos evidenciar nessa pesquisa o método etnográfico e suas três formas de coleta de dados da pesquisadora Marli André.

A observação é chamada de participante porque parte do princípio de que o pesquisador tem sempre um grau de interação com a situação estudada, afetando-a e sendo por ela afetado. As entrevistas têm a finalidade de aprofundar as questões e esclarecer os problemas observados. Os documentos são usados no sentido de contextualizar o fenômeno, explicitar suas vinculações mais profundas e completar as informações coletadas através de outras fontes (ANDRÉ, 2005, p. 25).

A pesquisa etnográfica corrobora com esse trabalho na medida em que a capoeira apresenta inúmeros mistérios e técnicas que provoca essa interação constante entre o pesquisador e os entrevistados ganhando credibilidade e familiaridade no ambiente.

As entrevistas com o Mestre Zé Dário foram realizadas em sua Associação Quilombo de Capoeira, na cidade de Santo Amaro-BA. Usamos o caderno de campo, todas as perguntas foram abertas e fechadas, e anotamos algumas especificidades, logo depois todas as narrativas foram transcritas para a contextualização desse artigo.

O interesse da pesquisa surgiu a partir de várias leituras do texto *Noção de Técnica do Corpo*, do antropólogo Marcel Mauss. Trata-se de que o autor aborda a técnica juntando as diversas áreas do conhecimento, tais como, a psicologia, sociologia e a biologia.

O próprio autor começa a pensar na questão das técnicas de natação, já que o que aprendeu durante a sua infância foi totalmente diferente da fase adulta. A partir daí percebeu que toda técnica tem suas especificidades, assim como as técnicas corporais da capoeira tem diversas expressões que compõem o jogo da capoeira.

1. IDENTIDADE DO MESTRE DE CAPOEIRA ZÉ DÁRIO

Nome de nascimento: José Dário Carneiro, Nome de batismo na capoeira: Mestre Zé Dário nasceu em 19 de janeiro de 1966 na cidade de Santo Amaro da Purificação, Bahia. Aos 08 anos de idade, iniciou seu aprendizado com um rapaz chamado Máximo, na própria cidade onde morava. O Mestre acima relata que naquele tempo não existia mestre de capoeira e sim discípulos.

Sete anos mais tarde, o Máximo mudou-se para Salvador e o Mestre Zé Dário continuou praticando a capoeira, viajando, participando de rodas em todos os lugares por onde passava. Entre idas e vindas, o mesmo também ganhava admiradores, seguidores, e com isso formou sua própria turma. Em agosto de 1995, no Grêmio Esportivo de Santo Amaro, surgiu o Grupo de Capoeira Quilombo em homenagem aos quilombos que existiam na região do Recôncavo Baiano (localizada a 73 km de Salvador), tendo como mentor Mestre Zé Dário.

A Associação Quilombo de Capoeira é uma entidade sem fins lucrativos, que tem como objetivo a difusão da cultura brasileira através da capoeira. Seu exercício é um forte instrumento de integração social, pois a associação tem como princípio norteador possibilitar também o resgate da cidadania. A Associação Quilombo Capoeira é atualmente uma das maiores divulgadoras da cultura do Recôncavo baiano, berço da maioria das manifestações culturais brasileiras espalhadas no mundo, tais como, o Maculelê, Samba de Roda e a própria Capoeira.

As atividades do grupo foram escrevendo a sua história, realizando congressos, batizados, encontros, seminários, fóruns, palestras e projetos, sempre com o intuito de resgatar a história do povo do Recôncavo Baiano e elevar a autoestima da população carente da região.

Hoje, o grupo conta com mais de 1.100 alunos entre crianças e adolescentes de baixa renda, distribuídas entre os municípios de Salvador – BA, Santo Amaro – BA, Saubara – BA, Madre de Deus – BA, São Francisco do Conde – BA, Florianópolis – SC e um trabalho no exterior na cidade de Barcelona – ESP. Sob a coordenação do Mestre José Dário, cada localidade é supervisionada por contramestres e alunos formados, tendo em comum o mesmo objetivo, difundir a cultura, seguindo a filosofia primária de inclusão social.⁴

2. A CAPOEIRA E SUA COMPOSIÇÃO

A capoeira assim como qualquer prática cultural tem sua tradição evocada do passado por meio de simbologias e ancestralidade. A oralidade também é uma tecnologia do corpo enquanto conhecimento empírico, e é a que mais está presente na valorização e resistência do povo negro.

O conhecimento popular na capoeira acontece através da transmissão de experiência do mais velho para o mais novo, como também da própria convivência entre os mesmos, além disso, da participação ativa na roda e da observação feita no espaço da capoeira.

Marcel Mauss (2003) procura entender os movimentos corporais a partir de toda composição social, pensando assim nas dinâmicas das diferenças corporais entre os nativos ou entre marcos históricos de um mesmo povo. A afirmação do autor acima, contribuem para compreender que, a roda de capoeira é feita num círculo, mas os capoeiristas também podem desfazer ou não essa geometria física do espaço de luta, de jogo e de garra.

Muniz Sodré (2002, p.37) narra o começo do jogo na sequente formalidade: “consiste em uma simulação de combate, uma espécie de balé marcial, sempre ritmado por instrumentos e cantos, em que os contendores experimentam, sem realmente bater, gingando e negaceando”.

Pensar as dimensões de combate na capoeira e a simulação que é marcada pelos ritmos, é nítido que os capoeiristas não estão na roda posicionados a gerar um conflito, mas que sempre os mesmos estão gingando.

Eusébio Silva (2008) conceituou que os mestres de capoeira têm como base para qualquer movimento a ginga, principal ferramenta de luta, nos golpes e nos movimentos. Para os iniciantes na capoeira, o primeiro aprendizado é a ginga, e toda técnica propriamente dita tem sua forma, sendo que cada comunidade tem seus próprios hábitos. As nossas observações diante da roda de capoeira, foi claro que os capoeiristas lutam como se estivessem de olhos fechados, fato esse que pode ser perceptível por qualquer indivíduo que esteja presente.

3. RITMO, ESPAÇO E FORMAÇÃO

Pode-se notar que na roda da capoeira não se perde o espaço demarcado e quando isso acontece, se quebra a roda e para a luta, também podemos afirmar que o ritmo da dança na capoeira é uma tecnologia do corpo.

Em Janail Peixoto (1992) percebe-se que o corpo além de ser o meio vital da comunicação não verbal nesse trânsito entre a ação física e a busca desta união, desempenha função primordial para alcançar esse objetivo ao longo dos movimentos desde o início até o fim. Trago logo abaixo a letra da música “O Navio Negreiro

(Abadá Capoeira)”, pois acentua a lembrança marcante da capoeira na terra Santamarense:

Que navio é esse
que chegou agora
é o navio negreiro
com os escravos de Angola
vem gente de Cambinda
Benguela e Luanda
eles vinham acorrentados
pra trabalhar nessas bandas
Que navio é esse
que chegou agora
é o navio negreiro
com os escravos de Angola
aqui chegando não perderam a sua fé
criaram o samba
a capoeira e o candomblé
Que navio é esse
que chegou agora
é o navio negreiro
com os escravos de Angola
acorrentados no porão do navio
muitos morreram de banzo e de frio³

No navio negreiro, no tempo da escravidão, seguíamos sem rumo, sem rumo o nosso coração brasileiro, no canavial, cortando a cana de açúcar, nas senzalas do barro preto o cafezal, o nosso corpo só tem duas direções: a vida e a morte.

Essa visão pode ser constatada também nas religiões de matrizes africanas, a vida que é o renascimento, e a morte que é o ancestral de volta à terra, ou sejam chamados de Eguns no Candomblé, espíritos de pessoas que já se foram, em outras palavras para o etnógrafo Elder Ribeiro et al. (2017, p.33) “os ancestrais veneráveis são também cultuados pelos adeptos nos terreiros de candomblé e umbanda. Esses ancestrais são nomeadas como Eguns”. No candomblé, assim como nas demais religiões afro-brasileira, os iniciados na religião no momento de sua partida para o Orun (Céu) tornam-se Eguns⁴ e, voltam ao Ayé (Terra) para serem cultuados.

Nesse sentido, cito abaixo um trecho da música “Zumbi” de Jorge Bem Jor, porque Zumbi dos Palmares é uma figura ancestral, é esse ser humano que morreu e tornou-se símbolo da resistência negra e da cultura negra hoje no Brasil, mas que para a filosofia do Candomblé não existe a morte, pois somos todos ancestrais.

Angola, Congo, Benguela
Monjolo, Cabinda, Mina
Quiloa, Rebolo
Aqui onde estão os homens

³ Informação da letra da música completa pode ser consultada em: <https://www.ouvirmusica.com.br/abada-capoeira/72937/>

⁴ No candomblé os “Eguns” são as almas ou espíritos de qualquer pessoa iniciada ou não na religião.

De um lado cana de açúcar
Do outro lado, cafezal
Ao centro, senhores sentados
Vendo a colheita do algodão branco, branco, branco
Sendo colhidos por mãos negras⁵

Suzana Martins (2008) contempla a essa relação do Candomblé no que se refere a divindade e o som do atabaque na dança dos orixás, observando-se que no momento em que os Ogãs param de tocar os atabaques, os orixás também param seus ritmos de dança.

O mesmo acontece na capoeira, à técnica do corpo depende do som para começar o jogo, contudo, não só do atabaque, mas do puxador de rima, do berimbau, do pandeiro e outros instrumentos utilizados na dança da capoeira. As artes do corpo na capoeira são representadas pelos movimentos em relação ao corpo e os benefícios que a capoeira traz em si. Os movimentos corporais são executados quando um capoeirista dá um salto mortal, denominamos assim como arte corporal.

4. GINGA

O iniciante da capoeira já começa com a Ginga, sendo um dos movimentos da capoeira que teoricamente é definido como artes do corpo. A Ginga é atribuída à defesa, aos golpes, e aos movimentos da luta na capoeira. É um movimento básico e está intrinsecamente ligada a um conjunto de movimentos que dão base à capoeira, a desleal provocação de dança. Assim, a Ginga da capoeira angola traz um jeito mais malandro e mandigado de ser.

4.1 MOVIMENTOS DO CORPO

Considera-se o movimento de artes do corpo na capoeira os seguintes termos: Salto Mortal⁶; Envergado⁷; Pião de Cabeça⁸; Escovão⁹; Parafuso¹⁰; Armada com Martelo¹¹. Além desses, há tantos

⁵ Informação da letra da música completa pode ser consultada em: <https://www.vagalume.com.br/jorge-benjor/zumbi.html>

⁶ Segundo o Mestre Zé Dário (2018) é um golpe em que o capoeirista, com o apoio nas duas mãos ou em uma das duas mãos, ou sem nenhum apoio, gira o corpo no ar, tentando atingir o adversário com um ou os dois pés.

⁷ De acordo com o Mestre Zé Dário (2018) é quando o capoeirista enverga o corpo para o lado e para o outro compondo a sua dança na roda de capoeira.

⁸ O pião de cabeça é um movimento em que o indivíduo apoia a cabeça e as mãos no chão, abre as pernas, dá um impulso com as mãos tirando-as do chão e dando um giro de 360º graus.

⁹ O termo escovão denomina-se quando o indivíduo está arrastando a cabeça no chão, mantendo o pescoço de forma inclinada para baixo.

¹⁰ Mestre Zé Dário esclarece que é um movimento em que o indivíduo dá uma armada e simultaneamente chuta um martelo com a outra perna, caindo primeiro com a perna que deu a armada e depois com a que deu o martelo, finalizando o golpe na mesma posição.

movimentos que não se dá para discriminar, mas todas essas defesas são tecnologias do corpo. Outro dado relevante, por exemplo, o capoeirista ao se esquivar do golpe ele está realizando também um movimento corporal. Com isso, o importante é que os capoeiristas tendem a pensar em defender a luta muito antes mesmo de atacar o outro para conseguir bons resultados no jogo da capoeira.

4.2 MUSICALIDADE NA CAPOEIRA

A musicalidade na roda de capoeira em relação as artes do corpo têm suma relevância, se não tiver instrumento, berimbau e canto, o capoeirista fica perdido, nesse caso, o mesmo só vai treinar. Nessa mesma perspectiva de ação da roda de capoeira, acentua Christine Zonzon (2017):

De alguma forma então, o valor e a legitimidade das tradições da capoeira repousa sobre outros saberes, e mais precisamente sobre o domínio do berimbau. Tanto o instrumento deve ser tocado de maneira a “falar”, “ensinar”, “comandar a roda”, quanto os corpos precisam saber ouvi-lo para responder a sua condição (ZONZON, 2007, 184).

Os instrumentos e as cantorias orientam o tempo dos movimentos na capoeira, os modos de falar, de ensinar e até mesmo organizar a roda e também na capoeira os capoeiristas aprendem passo a passo para futuramente se tornarem grandes mestres de capoeira. Comenta abaixo o Mestre de Capoeira Zé Dário:

A força para jogar é que eu não sei de onde vem, você pode estar cansado, mas quando você vê a bateria da capoeira, o canto e tal você entra na roda e esquece o mundo até os problemas da vida ali na roda. A musicalidade tem voz e fala na roda da capoeira, manda e orienta os movimentos no momento da luta. A cantiga é que está à diferença de uma coisa para outra, você pode estar avisando um cara que quer te pegar na roda e lhe dar um chute, a única forma de aviso é na cantoria e musicalidade para dizer ao aluno cuidado que esse cara vai te pegar, não tem como para a roda e dizer cuidado. Cantando e tocando eu consigo passar aos meus alunos através da musicalidade a intenção daquele que está na luta com ele, então o sujeito pela música já entende que o cara que está na roda é bom e que ele está tentando lhe pegar. Fonte Oral - (Mestre Zé Dário, 2018).

De acordo com o relato acima, a musicalidade está direcionada a luta e altera completamente o comportamento dos movimentos na roda de capoeira. O mesmo diz que,

A forma incontrolada, (você não percebe), a percepção dos toques, as maneiras de interpretá-los com o seu corpo geram significados coletivos e saber sintonizar-se com o berimbau é o privilégio dos grandes capoeiristas, isto é, um saber reconhecido e cobrado pelos mestres. É preciso, então, aprender a sentir da maneira adequada, ou seja, apreender a tradição significa partilhar sentimentos. Fonte Oral - (Mestre Zé Dário, 2018).

¹¹ É um chute com lado externo do pé, em que o corpo dá um giro de 360° por trás e o martelo com o peito do pé.

Percebe-se que, na roda de capoeira o toque do Berimbau e as cantigas faz com que os capoeiristas movimentem o corpo. A exemplo disso, o Mestre Zé Dário (2018) explica: “então eu vou fazer o que o berimbau está mandando, o canto está falando através da extensão do instrumento, a capoeira canta avisando e o capoeirista já sabe como agir, assim o corpo move a alma do capoeirista”.

Nessa interlocução, o teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan (2002) afirmava que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio, ou seja, de cada uma das extensões dos indivíduos, estabelecem o resultado do novo paradigma introduzido na vida das pessoas por uma nova dimensão tecnológica ou extensão de cada um de nós.

A esse respeito, o teórico Marshall McLuhan traz em seu livro “O meio é a mensagem” a problemática de que os meios são extensões dos indivíduos, do corpo, da mente ou dos sentidos.

5. A LUTA NA CAPOEIRA

A luta tem o compromisso de proteger o corpo, por exemplo, o compasso, o mesmo nos explica que a pessoa gira o calcanhar, depois gira o corpo, e em qualquer lugar que pode bater é “traumatizante”. O Mestre continua conceituando que a ponteira da capoeira é um golpe também fatal, a pessoa chuta por debaixo do dedo do pé, tendo os mesmos golpes em caráter, mas apenas com o nome diferente.

Percebe-se que todos os golpes da capoeira são “traumatizantes”, a Queixada¹², o Martelo¹³ o Gancho¹⁴ e a Chapa Rodada, por exemplo, a Chapa rodada. Como o Mestre de Capoeira Zé Dário afirma “os golpes da capoeira são todos traumatizantes ao corpo” em consequência disso analisando a partir de uma leitura do campo da saúde essa subversão pode levar a óbito dependendo do lugar. Acentua o Mestre de Capoeira:

São golpes que nas dimensões de luta marca o corpo quando se faz o ato do jogo caracterizando-se como uma dança, que a pessoa só marca, mas não bate só que a pessoa entende que o outro parceiro não fez maus tratos porque não queria machucar (isso quer dizer que não deu na pessoa porque não quis bater, neste momento você não está lutando) você está marcando. Fonte Oral - (Mestre Zé Dário, 2018).

Nas dinâmicas do processo educativo ao adentrar num espaço de capoeira percebe-se que o aluno que está treinando para o jogo.

O Mestre de Capoeira ensina como se defender e ao mesmo tempo como dá o golpe ou contra-golpe, uma das experiências

¹² É um golpe da capoeira com dois tipos de execução, lateral e frontal.

¹³ Segundo Mestre Zé Dário (2018) é o nome dado a um golpe de *capoeira*, que se executa erguendo-se a perna ao mesmo tempo que o corpo é deixado de lado, batendo com a parte da canela para que não se machuque o pé.

¹⁴ De acordo com Mestre Zé Dário (2018) a pessoa estando em pé, a perna de trás sobe junto com um giro do tronco invertendo o lado do golpe fazendo com que o chute seja dado com o calcanhar ou a planta do pé no rosto do adversário.

presente nos momentos da roda de capoeira, entendemos que as “perguntas e respostas” são ensinadas ao aluno a lutar, principalmente, a defender o chute dependendo do lugar que pega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto apontou diversas singularidades e especificidades que compõe a capoeira em si, apontando os seus benefícios para o povo brasileiro, o que no passado era apenas uma forma de lutar para se defender. A resistência sempre houve durante muito tempo sob o processo de escravidão, período em que deixou marcas na alma do povo negro.

Faz-se entender que hoje quando falamos de capoeira estamos tratando de patrimônio imaterial dentro das manifestações populares, no texto muito bem salientado pelo Mestre Zé Dario, na qual foi o locutor de uma narrativa sobre o objeto estudado, conceituando os golpes e os movimentos praticados pela arte do corpo muito bem representada pela capoeira, descrevendo como a arte, a cultura, a distinção simbólica e suas tecnologias estão imbricados no fazer artístico.

A narrativa da capoeira é de total relevância aos estudos antropológicos e da história crítica na cultura afro-brasileira, evidenciando os grupos étnicos de matrizes africanas, passando o sentido de herança ancestral, dessa forma, transformando a capoeira em uma importante atividade sócia educativa.

Encontramos neste diálogo um vínculo dinâmico entre a luta, os golpes, os movimentos e a musicalidade, tanto quanto todos os instrumentos em conjunto das atividades que se produzirão o conhecimento, deu-se procedências na narração, na prática, sobretudo, as vivências do Mestre Zé Dário que se faz presente durante todos esses anos de atividade na capoeira.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Marli D. A. **Etnografia da Prática Escolar**. 12. ed. Campinas: Papyrus, 2005.
- GOLDMAN, M. **Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus**, Bahia. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 46, n.2, p. 445-476, 2003.
- MCLUHAN, Marshall – **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem** (Understanding Media). 12^a ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MAUSS, M. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003, pp. 401-420.

MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

PEIXOTO, Janail. **Entrevista realizada no terreiro Ilê Axé Jagun**, localizado no bairro de Alto de Coutos, Salvador, Bahia, 1992.

RIBEIRO, E. P. et al. **A importância da comemoração do 13 de Maio da Preta Velha Maria Joana do Ilê Axé Idan de Santo Amaro-Ba**. Revista Acadêmica GUETO da UFRB. v5. n.10, out/nov. p. 30-39, 2017.

SILVA, Eusébio Lôbo. **O Corpo na Capoeira**. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

SODRÉ, M. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

ZONZON, Christine N. **A agência da música e a energia da roda**. *In*: Nas rodas da capoeira e da vida: corpo, experiência e tradição. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 177-185.

Artigo enviado em: 09/05/2019. Aprovado em: 27/06/2019.

A enunciação lírica e a configuração da voz do narrador como ilógica

The lyrical enunciation and the configuration of the voice of the narrator as illogical

Edson Ribeiro da Silva¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019113-133

Resumo: Käte Hamburger buscava na enunciação modos de diferenciar ficção de gênero lírico. Se o primeiro é marcado pelo ilogismo da enunciação, o segundo mimetiza situações enunciativas ancoradas na lógica. O narrador que fala em primeira pessoa assume especificidades enunciativas do gênero lírico, formatos lógicos. Observa-se aqui que a canção popular exacerba o ilogismo e prefere a condição de encenação: fala-se para um "tu" quase sempre ausente, sem se definirem os suportes que levam a voz até aquele. A cena dá à enunciação um formato ilógico, que o receptor real acata. A comparação mostra que certas técnicas de romance em primeira pessoa possibilitam formatos de enunciação próximos daqueles da canção popular, em que uma voz fala sem que mimetize um gênero escrito, como a autobiografia. Assim, objetiva-se aqui um rompimento com Hamburger e a demonstração de que a enunciação lírica assume configurações ilógicas e as persegue como resultado estético.

Palavras-chave: Enunciação lírica. Ilogismo. Narrador.

Abstract: Käte Hamburger sought in the enunciation ways of differentiating fiction from lyrical genre. If the first is marked by the illogicalism of enunciation, the latter mimics enunciative situations anchored in the logic. The narrator who speaks in the first person assumes enunciative specificities of the lyrical genre, logical formats. In this essay, it is observed that popular song exacerbates ilogism and prefers the condition of staging: one speaks for a "you" almost always absent, without defining the supports that lead the voice to that one. The scene gives for the enunciation an illogical format, but the real receiver complies. The comparison shows certain first-person novel techniques, in turn, enable enunciation formats close to those of the popular song, in which a voice speaks without mimicking a written genre, such as autobiography. This essay has as intention to break up Hamburger concepts and demonstrate that lyrical enunciation takes on illogical configurations looking for aesthetic effects.

Keywords: Lyrical enunciation. Ilogism. Narrator.

¹ Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE). Pós-doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do programa de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade, em Curitiba, Paraná. E-mail: <edribeiro@uol.com.br >.

1 As razões do coração

O presente estudo focaliza um aspecto essencial para que se entenda a estética da narrativa literária: a enunciação. O conceito é, muitas vezes, reduzido à noção de voz que dialoga ou de foco narrativo. No entanto, para que um conceito que se refere a algo estruturante na narrativa literária, como é o foco narrativo, seja compreendido sem simplificações, é preciso que as condições linguísticas em que ele se produz sejam observadas.

Intenta-se aqui é a observação de um aspecto característico da narrativa literária, sobretudo a que adota procedimentos estéticos modernos, que é a representação da voz do narrador através de um modo que pode ser chamado de ilógico. Pode-se ainda ousar dizer: ilógico porque lírico e, dessa forma, estabelecer um contraponto ao que já foi dito sobre isso.

A enunciação, na narrativa literária, foi observada por Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária*, texto clássico da teoria literária, frequentemente usado como referência por teóricos que observam a configuração do foco narrativo. Trata-se de uma daquelas teorias observadas por teóricos da representação e da recepção, como Luiz Costa Lima, Paul Ricoeur e Wolfgang Iser, mas pouco frequente quando se está diante de análises que olham para a coisa representada, via de regra com a ingenuidade na crença da fidelidade ao real. Na obra de arte, a representação tem prioridade sobre a coisa representada. Falar acerca da enunciação, como fez Hamburger, esclarece modos pelos quais a obra literária configura-se.

A enunciação, para Hamburger (1986), é ilógica na ficção, ou seja, na narrativa em terceira pessoa, e lógica na narrativa em primeira pessoa, que é lírica mas não ficcional. A teórica alemã considera lógica a enunciação que apresenta a disposição de elementos que Benveniste havia definido. Por isso, a voz que fala do outro, na narrativa em terceira pessoa, caracteriza-se por ilogismos, como conhecer aquilo que apenas o narrador que fala de si mesmo poderia saber. A primeira pessoa seria lógica ao falar de si, como ocorre no lírico.

A atenção, no presente estudo, recai sobre a enunciação que se volta para um enunciatário, ou tu, quase sempre como situação de fingimento, porque o eu que enuncia também é fingido. Voltar-se para um enunciatário é um elemento que se torna especificidade da enunciação ilógica, pois as condições em que o ato se dá evidenciam uma ruptura com as condições possíveis no mundo real, fora do imaginário. Esse tu interno, tantas vezes personagem, tanto nas letras de músicas quanto no romance, mas com menos evidência na poesia lírica, acaba por evidenciar a ilogicidade da enunciação. Há inúmeras enunciações ilógicas na narrativa em primeira pessoa, como solilóquios ou monólogos interiores, que são encenação, algo a que se assiste, pois o narrador não escreve sua narrativa, mas que, pela quantidade de possibilidades disponíveis na literatura, não

caberiam nos limites do presente estudo. São, sem dúvida, base para um ilogismo que se exacerba.

Assim, após uma revisão de Hamburger, e de uma contraposição a ela, faz-se aqui uma descrição do modo como essa voz lírica ilógica aparece na canção popular, para chegar-se, em seguida, ao romance. Esse ilogismo é mostrado em configurações narrativas que evidenciam sua condição de encenação. Não são textos em primeira pessoa escritos pelo narrador, como na primeira pessoa clássica, que Hamburger considerava lógica. A voz do narrador não se produz como escrita, mas pode assumir modos diversos de representar-se. A atenção aqui recai sobre *Enclausurado*, de Ian McEwan, *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *Ronda da noite*, de Patrick Modiano. Nos dois últimos, a voz do narrador é produzida por um protagonista que está sozinho, em espaço fechado, e que sabe que vai morrer a qualquer momento. No primeiro, esse narrador ainda não nasceu, está no útero materno e narra de lá. Em todos, o narrador é lírico. Sua enunciação é ilógica, até mesmo por dirigir-se a um tu e não assumir recursos recorrentes no monólogo interior ou no fluxo da consciência. São enunciações líricas, mais por assemelharem-se à poesia e à canção popular, que por fingirem ser enunciações lógicas.

Da mesma forma, a canção popular aqui observada é a que fala para um tu ausente. Atentou-se para a canção popular como modelo de ilogismo que se percebe também na narrativa, mas não para a poesia lírica, porque nesta, em princípio, os modos de enunciação para um tu costumam ganhar definições como subgêneros, como ocorre na elegia ou no poema laudatório. Depois ela ganha em ilogismo. O exacerbamento que a narrativa de enunciação lírica ganha com o abandono de modos lógicos de enunciar está, sem dúvida, mais próximo daquele percebido no gênero letra da música.

A vitalidade dos formatos ilógicos é facilmente detectável na canção e os modos pelos quais são incorporados pela narrativa ainda carecem de atenção. O que se empreende, aqui, é uma tomada de atenção para essas enunciações líricas ilógicas em alguns romances, que ilustram essa incorporação. Observa-se que o resultado estético, neles, é moderno, sobretudo pelas possibilidades ainda criativas de configuração.

2 A enunciação lírica: realidade e fingimento

A atenção dada por Hamburger, em *A lógica da criação literária*, ao que considera a logicidade da narrativa em primeira pessoa faz com que ela compare esta ao gênero lírico. Para ela, o sentido de gênero aproxima-se da classificação feita por Aristóteles. Diferentemente do épico e do dramático, em que existem personagens que emitem suas vozes, o lírico é caracterizado por essa enunciação em que uma voz assume-se como eu. Seu aspecto primordial tem na enunciação em eu o meio principal de reconhecimento. Hamburger considera que a principal diferença entre a narrativa em primeira pessoa e o lírico recairia sobre a localização espacial do enunciador, que a voz lírica, comumente

chamada de “eu-lírico”, não costuma definir. A narrativa em primeira pessoa quer ser histórica, quer que o texto assuma o aspecto de documento, mesmo que de forma fingida.

É preciso que se enfatize que a diferença entre a narrativa em primeira pessoa e o gênero lírico reside em aspectos pontuais, como a localização do enunciador e a intenção de assumir-se em uma situação histórica. No entanto, as características relacionadas ao modo como o eu enuncia confundem-se. Hamburger considera ambas as possibilidades como enunciações verdadeiras. Essa condição as separa da ficção, ou seja, da narrativa em terceira pessoa, cuja enunciação é falsa. A falsidade decorre da natureza da voz do narrador-enunciador, que não pode ser aplicada a um eu que se revele como tal ou se localize no espaço. Por outro lado, o narrador em primeira pessoa, como voz em eu, não rompe com a lógica da enunciação: o eu que fala dirige-se a um tu e trata de um ele. Para Hamburger, esse modelo lógico de enunciação faz com que o eu da narrativa em primeira pessoa finja ser real, o que faz dela um enunciado fingido, mas não falso ou ficcional.

Outro elemento que é parte desse fingimento é a possibilidade do estabelecimento de confusão entre a voz que enuncia no texto e o autor-empírico. Para Hamburger, essa confusão, na narrativa em primeira pessoa, é intencional. O ato de fingir ser o próprio narrador leva o autor a adotar essas formas enunciativas que não rompem com um modelo lógico. Por isso, a insistência da autora em atrelar a narrativa em primeira pessoa a gêneros não-literários, como o diário e a carta, ou que tenha como referência uma vida real, como a autobiografia.

Ser lírico, portanto, é ter o eu como ponto de convergência das características narrativas e discursivas que englobam o texto. Por isso, partindo-se de Hamburger, adota-se aqui essa abordagem do lírico. No entanto, intenta-se, no presente estudo, superar a ideia de que a enunciação lírica seja lógica por definição. Ela não obedece ao que Benveniste havia estabelecido como modelo para a enunciação e que Hamburger toma como base para o que chama de lógica. Pode fazê-lo, mas não é algo que a defina. A enunciação lírica pode, sim, ser ilógica.

A poesia lírica também faz da assunção da voz, pelo eu que enuncia, um traço distintivo. Também não é mais o elemento primordial que a define, como via Aristóteles. O lírico suplantou esse aspecto. Mas o conceito de enunciação lírica ainda se define pela presença desse eu que fala de si. Também estende-se ao que Freedman (1966) chama de “romance lírico”. Dessa forma, falar de si próprio, seja de forma que a coincidência de vozes entre autor-empírico e eu-lírico fique evidente ou sugerida, estabelece uma característica que se estende à narrativa em primeira pessoa. A poesia lírica fala do eu. É comum que ela assuma o que se pode chamar de enunciação em tu, ou seja, voltada para uma segunda pessoa que apareça como instância interna do texto. Trata-se, sem dúvida, de uma característica recorrente, sobretudo na poesia lírica

de temática amorosa, passional, que o eu-lírico dirija-se a um tu que se configura de vários modos, mas sobretudo como pessoa amada. Esse tu dialoga com a voz do eu-lírico e não com a do autor. Normalmente, é um tu fingido. Trata-se da figura da pessoa amada, do amigo, que pode, inclusive, estar ausente ou morta. O fato de esse eu dirigir-se a esse tu, na enunciação lírica, faz com que assumam uma estrutura lógica, mas é preciso que se enfatize que se trata de uma relação estabelecida entre elementos internos dos textos. O formato pode ser lógico, mas a referência dessas enunciações ao não-real, ao imaginário, faz com que sejam enunciados de realidade fingidos.

Por outro lado, tal como a narrativa em primeira pessoa pode ser usada para situações em que os referentes são reais, como faz a autobiografia, a poesia lírica também pode constituir-se de enunciações em que o eu-lírico efetivamente se refere ao autor-empírico. Essas condições, que Hamburger sem dúvida toma como modelares para que as formas narrativas e líricas em primeira pessoa constituam-se, não devem ser tomadas como elemento distintivo, e aqui a intenção é contestar a unilateralidade da teórica alemã. Tanto a narrativa quanto a lírica podem afastar-se dessa possibilidade, existindo graus diversos de afastamento ou aproximação. Não há como fazer-se, das obras que se inserem em tais práticas literárias, estéticas reduzidas a essa tentativa de aproximação entre autor (que enuncia o texto) e a voz que enuncia no texto (eu-lírico, narrador ou personagem). Seria uma perspectiva redutora.

Da mesma forma que a referencialidade desse eu que enuncia no texto como sendo real não é uma prevalência, a mesma condição não pode ser atrelada ao tu, ou seja, ao enunciário. O leitor-empírico pode ser esse tu, sobretudo em modalidades da poesia lírica. No entanto, esse tu pode ser instância interna, elemento fingido. O tu pode ser facilmente reconhecido como ente fingido, instância interna, tanto na poesia lírica quanto na narrativa. A poesia em que o eu-lírico fala para um tu também fingido, não-real, é reconhecível pela não localização espacial ou temporal dele ou pela localização fingida desses elementos. Pode-se dizer, aliás, localização ficcional, pois evidencia-se como tal. Essa não-localização prejudica a noção de lógica conforme definida por Hamburger. Tanto a lírica amorosa quanto a canção popular são pródigas em adotar esse modelo. Da mesma forma, o tu da narrativa, seja em primeira ou terceira pessoas, pode ser a figura do leitor, como ocorre naquele foco narrativo que Norman Friedman considera como “autor onisciente intruso” (LEITE, 2005, p. 26), mas que vamos chamar aqui de “narrador onisciente intruso”, para que não se confunda com o conceito de autor-empírico. É comum, nesse caso, que as vozes do narrador e do autor coincidam, efetivamente, sobretudo por tal foco ocorrer na narrativa em terceira pessoa. Em primeira pessoa, a possibilidade de essa coincidência tornar-se ambígua e servir à produção de efeitos estéticos diversos pode ser constatada em inúmeras técnicas narrativas. A autoficção, por exemplo, tem na ambiguidade dessa coincidência o elemento que a define. E, mesmo assim, essa ambiguidade pode ser apenas efeito

interior à narração, mas não à narrativa, pois o leitor conhece os biografemas de modo suficiente para delimitar o ficcional no texto.

Assim, o tu pode referir-se a um leitor-modelo, para usar aqui a terminologia de Eco (1994), ou ao leitor-implícito de Iser (1996), que na verdade são instâncias internas, apesar de a narrativa tentar aproximar-se do efeito perseguido pelo narrador onisciente intruso: relação entre autor e leitor empíricos. O tu (que aparece, sobretudo na literatura brasileira, como você), na narrativa em primeira pessoa, recebe a enunciação de um narrador que, evidentemente, está dentro do texto; o narrador onisciente intruso às vezes finge não estar. Essa voz de um eu que narra, se a narrativa possui como referentes fatos não-reais, também pode fazer desse tu uma instância interna, fingida, mas pode também direcionar-se ao leitor-modelo, fazendo este assumir a condição de leitor-empírico. A voz desse eu assume inúmeras características discursivas. E níveis de aproximação ou afastamento diversos em relação ao autor-empírico. O tu pode ser o leitor-empírico. Também pode assumir a condição de personagem. São conhecidas as possibilidades técnicas: evidenciar esse tu como personagem que exista fisicamente até chegar-se àquela condição dele como enunciatário ausente, até mesmo morto. Percebe-se uma aproximação das formas enunciativas da narrativa daquelas adotadas pela poesia lírica: dirigir-se a um enunciatário que se configura como personagem, localizado no espaço e no tempo, ou que se configura como personagem ausente, da qual não se sabe nem a localização, sobretudo espacial. A impossibilidade de esse enunciatário ter acesso ao enunciado (pelas condições do momento da enunciação) dá origem a situações enunciativas complexas, como aquela em que o tu refere-se a uma personagem que não apenas está ausente como também está morta. Condição recorrente na poesia e na música popular, e que a narrativa adota como possibilidade de estranhamento e de experimentação. A enunciação chamada de “em segunda pessoa” intensifica a proximidade da narrativa em primeira pessoa com a lírica e suas possibilidades técnicas.

Mas, ao contrário do que pressupunha Hamburger, é a ilogicidade da enunciação, como falta de localização espacial e temporal, condição do tu como enunciatário impossível, que causa uma proximidade mais tensa e mais experimental. O fato de não se parecerem com enunciações verdadeiras, lógicas, é uma característica notória dessa semelhança.

3 A enunciação lírica para o *tu* ausente e a impossibilidade de recepção

A canção popular é lírica, apresenta especificidades historicamente atribuídas àquele gênero, ou “arquigênero”, conforme Genette (s/d.b.). A poesia tem origem no canto, sendo ele produzido a partir das mais diversas intenções. Assim, a separação que ocorre historicamente entre música (ou letra de música) e literatura faz com que o gênero letra de música e os diversos que a poesia lírica engloba (como o soneto, a balada, a ode, entre outros) não se afastem em

demasia nem quanto ao discurso nem quanto aos recursos utilizados. Os modos enunciativos fazem parte dos recursos estilísticos de ambas as artes. Mas as letras de música assumem configurações que se tornam recorrentes ou que as fazem diferir da poesia, como a voz que se dirige a um tu ficcional, que é personagem do que tais letras narram. É recorrente que letras de música narrem, e façam do que se conta objeto do tempo da narrativa, enquanto se dirigem a um tu personagem dela, no tempo da narração, na forma de comentário. O agora, em que o eu-lírico localiza-se, é o tempo da narração do narrador ficcional. Por outro lado, é também frequente que a poesia adote procedimentos da letra de música. E que os modos de o eu-lírico dirigir-se a um tu também variem: esse pode ser o enunciatário como pessoa que ouve a música ou leitor do poema, mas pode ser uma figura a quem o eu-lírico dirija-se como fingida, imaginada. A música popular adota com regularidade a forma enunciativa em que um eu dirige-se a um tu, ambos internos ao enunciado, como criações, figuras fingidas. Essa voz em eu fala para um tu muitas vezes ausente: é uma forma recorrente, sobretudo, na música de temática romântica, em que o conflito recai sobre o rompimento de uma relação amorosa. Assim, falar para quem não pode ouvir evidencia uma estrutura ilógica. Essa ausência espacial do tu é elemento que intensifica a dramaticidade das letras e funciona como apelo ao ouvinte. Entende-se como ilógica, aqui, a impossibilidade gerada pelas condições de enunciação para que esta, sendo dialógica, alcance o seu enunciatário, seu tu, mesmo em momento ou local que não sejam os da produção do enunciado. Ilogicidade que se intensifica porque o enunciatário sabe do fracasso da sua enunciação, que não se estrutura nem se define como monológica, mas também não se define como texto escrito que pode ser lido em momento posterior. O eu do romance em primeira pessoa clássico, que escreve carta, diário, autobiografia, não se parece a esse eu ilógico, pois neste o enunciado morre no ato de sua produção, no nível da representação da ação de enunciar. É, sem dúvida, uma encenação, ação de enunciar a que se finge assistir.

Em “Bom dia”, canção gravada por Dalva de Oliveira, a ausência do tu faz com que a enunciação ganhe uma ilogicidade que só pode ser superada se o texto for entendido como cena, pois aquele, como pessoa amada, não vai voltar nem receber o enunciado:

Teu travesseiro vazio
 Provocou-me um arrepio
 Levantei-me sem demora
 E a ausência dos teus pertences
 Me disse: "Não te convences
 Paciência, ele foi embora" (OLIVEIRA, s/d., s/p.)

A relação desigual, de um enunciador que fala para alguém que não pode receber o enunciado ou entendê-lo, pode ser percebida, por exemplo, em “Ao que vai nascer”, gravada por Milton Nascimento, em que se fala para alguém que ainda não nasceu. Uma enunciação ficcional para um tu que, atentando-se para a lógica, no momento em que a voz localiza-se no tempo, não pode ser apreendida. Essa ilogicidade típica da letra de música produz sentimentalismos:

Memória de tanta espera
 Teu corpo crescendo, salta do chão
 E eu já vejo meu corpo descer
 Um dia te encontro no meio
 Da sala ou da rua
 Não sei o que vou contar (NASCIMENTO, 1972, s/p).

No trecho abaixo, estar sozinho no “agora” pode estender-se ao presente em que a condição de solidão prevalece, mas também, para efeito de dramaticidade, pode referir-se ao momento exato da enunciação, em que o tu encontra-se ausente, como se presume que vai permanecer. O agora se configura como comentário que tem o tu como enunciatário, enquanto o passado, como narrativa, tem o tu como personagem:

Então eu me vejo sozinha, como estou agora
 E respiro toda a liberdade que alguém pode ter
 De repente ser livre até me assusta
 Me aceitar sem você, certas vezes me custa
 Como posso esquecer dos costumes
 Se nem mesmo esqueci de você! (CARLOS & CARLOS, 1993, s/p.)

Forma também reconhecida é aquela em que um *eu* dirige-se a um *tu* que pode ser percebido como o enunciatário, no caso, o ouvinte da música. Essa posição fática é percebida mais em letras nas quais se espera despertar a atenção desse ouvinte para algum elemento temático. Dirigir-se a um *tu* assumindo-se a condição de autor-enunciador corresponde a uma condição lírica em que há uma embreagem enunciativa ou assunção do discurso, que coloca este como enunciado de realidade e não como fingimento. É possível que se perceba tal recurso, por exemplo, em letras de forte apelo conativo ou axiológico, como nas canções de conteúdo político.

Em “Música de trabalho”, da banda Legião Urbana, o “você”, como *tu*, assume a função de um *nós* subentendido, mesmo contrapondo-se ao *eu* que produz o enunciado. E a enunciação deixa de ser ilógica. A atitude de dirigir-se ao receptor e contrapor-se à sua conduta faz com que o trecho assumia função axiológica:

Se você não segue as ordens

Se você não obedece

E não suporta o sofrimento

Está destinado à miséria

Mas isso eu não aceito

Eu sei o que acontece (LEGIÃO URBANA, 1996, s/p.)

Os exemplos acima ilustram condições em que o *eu* finge ser um outro, que vive uma situação fictícia, ou em que se identifica com o autor-enunciador. Enunciações fingidas ou verdadeiras. A condição ilógica de falar-se para um *tu* que já morreu e que não pode receber o enunciado intensifica a situação irrefletida, mesmo irracional, desse eu-lírico, seja como autor ou como personagem. O seu discurso finge atingir o *tu* ausente que, por qualquer meio, não tem como recebê-lo.

Falar para um *tu* já morto é recurso frequente quando se misturam música e encenação, como na ópera e no teatro musical. Na canção popular, o efeito obtido é próximo, o que leva o enunciado a poder ser percebido, pelo ouvinte, como cena. Desabafar para o *tu* morto é modo de mostrar-se irrefletido, sobretudo quando o eu-lírico não quer parecer fingido:

No hospital, na sala de cirurgia

Pela vidraça eu via

Você sofrendo a sorrir

E seu sorriso aos poucos se desfazendo

Então eu vi você morrendo

Sem poder me despedir (BATISTA, 2012, s/p.)

Falar para o outro que já morreu é possibilidade de o lírico aproximar-se do dramático e o poema ou a letra de música assumirem semelhanças com a enunciação encenada. No entanto, ainda é recurso convencional, que não causa tanto estranhamento no público a que se dirige, pois é recorrente que se homenageie alguém morto falando-se com ele. Forma mais estranha é a do *eu* que fala para o *tu* enquanto espera pela morte. Uma morte localizável no tempo futuro. Olhar a morte próxima e falar sobre ela, quase sempre como comentário, para um *tu* que é um “todo mundo” capaz de sentir desconforto diante do inexorável, é possibilidade menos recorrente nas letras de música que na poesia. A distância que o autor-enunciador estabelece em relação ao eu-lírico também pode influir no estranhamento e destacar o axiológico.

Em “Moda da vida”, cantada pela dupla Tônico e Tinoco, a aproximação dos cantores do eu-lírico, como enunciador, faz com que a morte seja motivo para uma reflexão passional. Sabe-se que não se escapa do ciclo normal da vida:

Um dia olhei no espelho

Fiquei tempo imaginando

Meu cabelo tão pretinho
 Agora já está pintando
 Meu rosto formoso e liso
 Também já vai se enrugando
 Meus senhores arreparem
 Do tempo que vai passando
 O relógio indiferente
 As horas ele vai marcando
 É a vida que vai se embora
 E a morte que vem chegando (TONICO & TINOCO, 2017, s/p.)

O desencanto e a melancolia de quem sabe que vai morrer mas projeta o fato para um momento distante daquele em que se enuncia aliviam tal constatação de resvalar no desespero. O conformismo de homens maduros, que sentem que a vida cumpriu seu ciclo, difere da sensação de ansiedade daquele que sabe que a vida está acabando de forma brusca, antes do que seria natural. Para este, a morte deve ser repudiada, como em “First lance of Spain”, da banda Dark Moor:

There's no more time,
 It's coming death
 To pull the crime.
 Unconcerned death, my dear wife,
 Doesn't take out but gives more life.
 Don't come to me or I shall break down (DARK MOOR, 2017, s/p.)

Assim, não se tem mais tempo, a morte é vista como despreocupada, enquanto o enunciador aparece na condição ilógica, que é lírica em direção contrária ao modo como Hamburger o definia, de dirigir-se a ela de modo conativo. Pedir que a morte lhe conceda mais tempo é algo que se explica pela vontade de continuar sendo um *eu*, de não se quebrar. Em “When the death is calling out”, da banda Soulvenir, a morte não é novamente o *tu* a que o enunciado dirige-se. A morte é uma terceira pessoa. O *tu* aqui volta a ser um ouvinte:

Its coming the storm
 I am hidden underneath the wings
 There is a weakness outside
 And more strength inside of me
 When I walk at midnight
 You don't know where I'm building my place
 When the death is calling out (SOULVENIR, 2017, s/p.)

O enunciatário recebe o comentário daquele que sabe que vai morrer. A diferença entre ambos é confirmada pelo fato de o *tu* não saber os procedimentos do outro, de não compreender suas motivações. A fala voltada para quem aparece como um *tu* genérico, o próprio ouvinte, configura-se como dialógica. Lembra, na forma, os narradores que sabem que vão morrer, em romances, sobretudo, e que dirigem seus comentários ao leitor. A atitude inconformada, por outro lado, difere de muitos desses narradores. Por isso, estar conformado com a morte antes do cumprimento do ciclo natural é algo que causa estranheza. Por exemplo, a canção “Dying to be with you” foi composta a partir de escritos deixados por um padre morto em um campo de concentração nazista. Karl Leisner sabia que iria morrer. E o padre Albert Gutberlet compôs e interpretou a música, em que a proximidade da morte é vista com ansiedade, apesar da fé que consola aquele que vai morrer:

Now that you take my life away, I can feel you just a breath away from me.

I’m dying, that’s true, but I am dying to be with you eternally!

And it really takes my breath away that you should come to take me home to stay with you.

My fears are all gone, the battle is won, and legends have come true.(...)

Now death has found me ‘neath soft blankets,

my heart explodes, at last the prize is near.

I’d like the world to know how deep and overwhelming

has your presence been in cruelty, pain and fear. (GUTBERLET, 2017, s/p.)

Uma atitude mais recorrente em narrativas de teor religioso, na poesia ou na canção que se voltam para a axiologia cristã. As possibilidades observadas nos exemplos acima deixam perceber as especificidades diversas que já foram apontadas e que evidenciam modos de o enunciado em *eu* configurar sua relação com o *tu* e de estabelecer os elementos estruturais da enunciação. Isso resulta em enunciado ficcional, fingido ou verdadeiro. E em efeitos estéticos e de sentido que os autores perseguem ao fazerem uso dessas configurações. Algo que aponta para a vivacidade do gênero letra de música. Essa inventividade, que nasce também do rompimento com as condições estabelecidas pela enunciação benvenistiana, é algo que a narrativa literária também exemplifica, ao romper com elas e, a partir disso, poder criar condições enunciativas que, ilógicas, podem dar amplitude às possibilidades do imaginário.

4 O romance de enunciação ilógica: o narrador que não nasceu ou vai morrer

O estranhamento, como característica da opacidade do texto literário, pode ser focalizado a partir do modo ilógico ou até mesmo indeterminado como os narradores de *Enclausurado*, de Ian McEwan,

O estrangeiro, de Albert Camus, e de *Ronda da noite*, de Patrick Modiano, enunciam suas narrativas. São narradores que vão morrer, nos dois últimos. No primeiro, ele ainda não nasceu. Os elementos em comum, no caso, a proximidade com o lírico, através do modo como a narrativa em primeira pessoa assume uma forma ilógica e aproxima-se, ao mesmo tempo, de formas peculiares à poesia e à canção popular, e o ilogismo de quem não pode produzir uma enunciação nas condições de Benveniste que Hamburger usa para definir o que é lógico, tornam tais obras exemplos do que aqui se quer demonstrar.

O lírico como enunciado verdadeiro, tal qual Hamburger abordava, acaba por não ser percebido em formas poéticas em que o ilógico é que configura a voz daquele que enuncia. Algo evidente nas letras de música observadas. Se essa condição ilógica pode ser constatada no gênero lírico e na letra de música, também fica evidente no romance em primeira pessoa que não persegue o efeito de enunciado verdadeiro, mas o de enunciado de realidade fingido ou ficcional. Mostrar a impossibilidade da enunciação pode resultar em modos experimentais de narrar, tal como ocorre nos narradores de Beckett ou Faulkner. Aqueles pensam, o que resulta em técnicas monológicas, como o solilóquio ou o fluxo da consciência. Em tais casos, a voz do narrador-personagem deve ser apreendida como encenação. Nenhum narrador, como elemento interno, justifica os modos pelos quais tais falas monológicas podem ser ouvidas ou, muito menos, escritas. Os autores perseguem modos de configurar essas vozes que rompem com a narrativa em primeira pessoa clássica. Rompem com uma estrutura convencional, com a cronologia, com a linguagem retórica. É algo que se pode depreender do que Humphrey (1976) assinala ao estudar as técnicas da consciência. Assiste-se a suas enunciações mentais. Elas confundem os tempos da narração e da narrativa, para se usarem aqui as expressões de Genette (s/d.a.), o que lhes garante tanto a condição de cena como de enunciações que são ilógicas quando se atenta para a voz do narrador. O autor-empírico, que escreve como elemento externo ao texto, não garante logicidade estrutural a uma enunciação como a do fluxo da consciência. Ela só pode ser cena, como se a voz do narrador não se fizesse ouvir, mas apenas a do personagem-enunciador; uma primeira pessoa que funde narração e narrativa, o que costuma gerar indeterminações do tempo e do espaço.

O modelo da narração que é encenada não pode ser aplicado, com resultados satisfatórios, nem a *O estrangeiro* nem a *Ronda da noite*. Quanto a *Enclausurado*, há uma encenação dialógica. Classificados como romances ou novelas, o modo como usam a primeira pessoa pode aproximá-los do chamado “romance lírico” (FREEDMAN, 1966), desde que se atente para que, nestas obras, há enredos complexos, as narrativas têm em comum narradores que sabem que vão nascer ou morrer, mas que têm muito a contar.

Ian McEwan lançou *Enclausurado* em 2016, o que faz do livro um daqueles casos de uso intenso do imaginário, enquanto a pós-modernidade tem como elemento definidor o apego ao real. Trata-se

de um romance policial, o que o aproxima dos outros dois aqui abordados. O livro retoma *Hamlet*, a peça de Shakespeare em que o protagonista precisa vingar o assassinato do pai. Tal como na peça, existe um triângulo amoroso: a mãe possui um amante, e o casal planeja assassinar o pai do protagonista. Este possui como especificidade o fato de ainda não ter nascido:

Então aqui estou, de cabeça para baixo, dentro de uma mulher. Braços cruzados pacientemente, esperando, esperando, e me perguntando dentro de quem estou, o que me aguarda. (...) Agora, em posição totalmente invertida, sem um centímetro de espaço para mim, joelhos apertados contra a barriga, meus pensamentos e minha cabeça estão de todo ocupados. (MCEWAN, 2016, p. 9)

O narrador-protagonista é um feto. O uso do presente faz com que os tempos da narração e da narrativa coincidam, não ao longo do romance inteiro, mas na maioria dele. Há referências a um passado mesmo para um narrador que não nasceu. Mas a principal atribuição dele é narrar o presente em que, de dentro da mãe, acompanha os atos de traição e o planejamento do crime. O conflito intensifica-se diante da proximidade do assassinato do pai e da impossibilidade, para quem ainda não nasceu, de impedir essa ação.

A ironia de McEwan é intensa, porque o discurso do narrador-protagonista é típico de um homem adulto de personalidade já formada. Trata-se de um homem debochado, dado a prazeres, como o vinho:

Mas, ah, um *pinot noir* alegre e rosado ou um Sauvignon com toques de groselha me fazem dar saltos e cambalhotas em meu mar secreto, ricocheteando nas paredes de meu castelo, desse castelo elástico que é meu lar. Ou assim era quando eu tinha mais espaço. (MCEWAN, 2016, p. 15. Grifo do autor.)

O fato de a linguagem representar conhecimento elaborado sobre a realidade leva o autor a adotar procedimentos de verossimilhança, que funcionam como intensificadores dessa ironia, pelo ilogismo das explicações que o feto dá acerca de como ele veio a entender do mundo exterior ou a adquirir gostos de entendedor:

Como é que eu, nem mesmo jovem, nem mesmo nascido ontem, posso saber tanto ou saber o suficiente para estar errado sobre tantas coisas? Tenho minhas fontes, eu *escuto*. Minha mãe, Trudy, quando não está com seu amigo Claude, gosta de ouvir rádio e prefere programas de entrevistas a música. Quem, com o surgimento da internet, teria previsto o crescimento continuado do rádio ou o renascimento daquela expressão arcaica, “sem fio”? Acima da barulheira de máquina de lavar roupa que fazem estômago e intestinos, acompanho as notícias, origem de todos os pesadelos. (MCEWAN, 2016, p. 12. Grifo do autor.)

Explicar, desse modo, torna-se um modo de tornar impossível a explicação. O narrador-protagonista fala sobre política internacional, como dos problemas com a Coreia do Norte, faz raciocínios de complexidade filosófica e semântica, como acerca da diferença entre

ser e parecer, e o faz através de uma linguagem elaborada, retórica. Não se trata de uma tentativa de encenar o que seria a linguagem de um feto, pois ele não teria como dispor dela. Nem ao menos uma invenção que representasse o estado emocional da personagem diante da possibilidade do crime. A linguagem parece-se a de um romance mais próximo à retórica clássica. Há uma disposição cronológica dos fatos, mesmo quando se narra sempre o presente percebido através da audição. O livro possui capítulos numerados. A disposição em parágrafos evidencia uma elaboração típica da escrita, algo que narradores do fluxo da consciência muitas vezes evitam. Trata-se, assim, de uma obra com configuração típica de escrita e que não tenta imitar a fala ou o pensamento. O fato de a narrativa ocorrer no tempo da narração, o presente, sugere que não se trata de um livro escrito por um adulto, anos após o nascimento. A presença do *eu* que fala de si, que se autodefine, coloca o romance dentro da definição de romance lírico de Freeman. Trata-se de uma enunciação lírica, como diria Hamburger. Conforme a teórica, a obra seria fingimento, mas não ficção, por ser narrada em primeira pessoa. Mas, contra as definições da autora, não é possível observarem-se aqui elementos enunciativos que tornam, segundo ela, a narrativa lírica lógica. Ao contrário, a situação enunciativa intensifica o ilogismo, como criação do imaginário, obra de ficção.

A voz desse narrador que ainda não nasceu e que, ao antecipar o nascimento, evita o assassinato do pai, constitui um exemplo de enunciação ilógica. É por provocar o parto que o narrador-protagonista evita o crime, porque não possuiria meios, nem ao menos linguísticos, de fazê-lo. E, no entanto, a narração prossegue, após o nascimento:

Meu fiel cordão, que me mantinha vivo e não conseguiu me matar, de repente morre como planejado. Estou respirando. Que delícia. Meu conselho para os recém-nascidos: não chorem, olhem ao redor, sintam o sabor do ar. Estou em Londres. O ar é bom. (MCEWAN, 2016, p. 197)

Falar para os recém-nascidos, em uma condição de maturidade de quem já passou pelo parto, evidencia a estratégia de mostrar em personagem formado. Na maioria das vezes, as interpelações são feitas aos leitores, na forma de um *tu* que se configura como pessoa possível e não personagem. Mas a condição de quem produz o enunciado mantém a enunciação como ilógica:

Vejamos agora meu pai, John Cairncross, um homenzarrão, a outra metade de meu genoma, cujas voltas helicoidais do destino me interessam grandemente (MCEWAN, 2016, p. 18). Ou imagine o pior: o ato ocorreu – as últimas células do fígado de meu pai foram dilaceradas por um cristal venenoso (MCEWAN, 2016, p. 60).

Os exemplos mostram modos diferentes de um *eu* interpelar seu leitor, como narrador. A primeira pessoa do plural instaura uma condição dialógica irônica, por colocar o leitor no tempo da própria narração. Fingir que o tempo em que se produz o enunciado é o

mesmo em que o leitor o recebe é ilógico, dada a inexistência tanto da fala para um outro, como da produção escrita de um texto. É ironia que exacerba o ilogismo. Aqui, não é o morto, o que não nasceu, o ausente, ou seja, o enunciatório que está na condição de incapaz de receber o enunciado. Incapaz é quem o produz. O uso de imperativo, dessa vez no singular, como no segundo exemplo, aproxima a voz de um *tu* mais íntimo, como na canção popular. Falar para o outro, em *Enclausurado*, é uma condição que supera os modelos da canção popular, devido à condição do *eu* que enuncia. É algo específico da ficção, do fingimento que não quer enganar.

Albert Camus lançou *O estrangeiro* em 1942. Sua visão da arte como o descanso de Sísifo pode ser percebida em seu romance: uma enunciação imaginária, mesmo em uma narrativa realista. O narrador-protagonista de *O estrangeiro* é um assassino que foi condenado à morte e espera, na cela, a execução da sentença. Em *Ronda da noite*, romance que Patrick Modiano lançou em 1969, a condição de cena é enfatizada pelo fato de o narrador-protagonista acabar a narrativa enquanto dirige um automóvel, fugindo daqueles que irão matá-lo no momento em que aquele parar. Mesmo assim, tais narradores-protagonistas enunciam suas narrações. Nas duas obras, não se trata de monólogo interior, fluxo da consciência ou fala em voz alta. Os modos pelos quais cada um dos narradores em primeira pessoa, como *eu*, fazem com que o *tu* receba suas narrativas são ou parecem ser ilógicos. Rompem com a estrutura linear da enunciação. Em *O estrangeiro*, o narrador está em sua cela; não escreve nem relata a narrativa de modo oral. Assim, o modo pelo qual o enunciado desse *eu* chega ao *tu* não é desvelado pela técnica adotada. Nem mesmo o modo como ele é produzido, suas condições no tempo e no espaço.

Uma das características de *O estrangeiro* é a alternância de tempos verbais dentro da narrativa, o que leva a indeterminações quanto ao momento em que o narrador enuncia. Por exemplo, o uso de “hoje” e do presente, que parece servir para falar do tempo da narração, momento em que se enuncia, mas que se refere ao passado, tempo da narrativa. Indefinições assim são perseguidas como resultado estético:

Tinha até a impressão de que esta morta, deitada no meio deles, nada significava a seus olhos. Mas hoje creio que era uma impressão falsa. [...] Hoje, trabalhei muito no escritório. O patrão foi amável. [...] Ficam, então, os dois na calçada, e se olham: o cão, com terror, o homem, com ódio. É assim todos os dias (CAMUS, 2016, p. 20-35).

Da mesma forma, há referências metalinguísticas, como se a narrativa tivesse passado por um processo de escritura: assim, não poderia ser comparada a técnicas monológicas. Existe uma retórica específica da escrita:

Portanto – e o difícil era não perder de vista tudo o que este “portanto” representava em matéria de raciocínio –, portanto, o melhor era

aceitar a rejeição do meu recurso. (CAMUS, 2016, p. 118). [...] Todos me olhavam: compreendi que eram os jurados. Mas não sou capaz de dizer o que os distinguia uns dos outros. (CAMUS, 2016, p. 88)

A presença do verbo “dizer” serve para explicitar que o narrador-protagonista está produzindo um enunciado dialógico, para um outro. O fato de ele rever o uso de termos como “portanto” mimetiza a ação de narradores que têm tempo para a escritura. Não é o caso aqui, em que o tempo disponível é curto e não se dispõe de condições materiais para se escrever:

Avaliava a minha situação e obtinha destas reflexões o melhor dos rendimentos. Começava sempre pela suposição mais pessimista: meu recurso será rejeitado. “Pois bem, então morrerei.” Mais cedo que os outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. (CAMUS, 2016, p. 118)

E, no entanto, a fala de quem apenas aguarda ser executado, que não tem para quem falar em sua cela, assume uma forma não apenas de escrita, mas de cuidado com sua elaboração. O ilógico resulta no efeito que *O estrangeiro* persegue, como ao aproximar a enunciação do *tu* que a recebe. Falar sobre si e sobre os modos como narra, como forma de fazer o *tu* aceitar as técnicas narrativas, os fatos narrados. É para quem vai receber o enunciado que o narrador justifica-se:

Há coisas de que jamais gostei de falar. Quando fui para a prisão compreendi, depois de alguns dias, que não gostaria de falar dessa parte da minha vida. [...] E foi a partir desse momento que começaram as coisas de que jamais gostei de falar. De qualquer forma, não vale a pena exagerar, e isto foi mais fácil para mim do que para os outros. (CAMUS, 2016, p. 77-81)

Explicitar, por exemplo, que não vale a pena exagerar ou que há coisas de que não se gosta de falar é modo de dialogar com esse *tu* impossível, que não vai ter acesso ao seu enunciado. Não se trata de uma técnica monológica. Mesmo que fosse, o *tu* na obra é instância interna, fingida. Precisa de uma estrutura enunciativa lógica para que sua recepção do enunciado justifique-se.

Os mesmos efeitos podem ser encontrados em *Ronda da noite*. O narrador-protagonista, após ter traído uma organização nazista durante a invasão da França, é descoberto e tenta salvar-se fugindo de carro; está sendo perseguido e sabe que vai morrer no momento em que a narrativa acaba. A condição é ambígua: não se sabe se ele foi poupado e escapou e, no tempo da narração, elabora aquele momento passado como narrativa. O fato é que a obra persegue o efeito de ansiedade de alguém que foge da morte e não espera saída:

A caça a cavalo começa. Vou muito lentamente no meu carro. Eles respeitam a minha velocidade. Dir-se-ia um cortejo fúnebre. Não tenho *nenhuma* ilusão: os agentes duplos morrem, mais cedo ou mais tarde, depois de terem retardado o desfecho, graças a milhares de idas e vindas, astúcias, mentiras e acrobacias. O cansaço chega *muito depressa*. Só resta deitar-se no chão, sem fôlego, e esperar o acerto de contas. Não se pode escapar aos homens. (MODIANO, 2014, p. 118-119. Grifos do autor.)

Assim como em *O estrangeiro*, essa condição de quem não pode escrever e vai morrer é rompida, quando o narrador fala de seu próprio enunciado:

Impossível. Eu partiria num instante. Delito de fuga. Nesse jogo, a gente acaba perdendo a si próprio. De qualquer maneira eu nunca soube quem era. Dou a meu biógrafo a autorização de me chamar simplesmente “um homem” e desejo-lhe coragem. Não pude alongar meu passo, meu fôlego e minhas frases. Ele nada compreenderá desta história. Eu tampouco. Estamos empatados. (MODIANO, 2014, p. 122)

Ou seja, há uma história sendo contada. Falar no presente sobre um fato passado indica ter-se sobrevivido a ele. No caso, Modiano procura a indeterminação: abandonar a narrativa em seu momento mais tenso ou assumir, caso entenda-se que o personagem morreu, uma condição de enunciação ilógica. Não era uma cena a que se assistia, pois houve uma elaboração para o enunciado. Ao contrário da personagem de Camus, este pode até ter sobrevivido. A sua ansiedade ao saber que estava para morrer é perseguida, neste caso, como efeito sobre o leitor: a condição de quem espera do *tu* alguma empatia. O narrador faz uso de um *tu* falso, monológico. A palavra “você” refere-se ao próprio narrador-protagonista:

Você gostaria de esquecer o passado, mas seu passeio leva-o, sem parar, de volta aos cruzamentos dolorosos. (MODIANO, 2014, p. 84). [...] Assassinos procuram você no escuro. Tateiam, roçam em você, tropeçam nos móveis. Os segundos parecem intermináveis. Você suspende a respiração. Encontrarão o interruptor? (MODIANO, 2014, p. 109)

Aqui, a palavra “você” é usada tanto para narrar fatos, como em “procuram por você”, quanto para comentar, como em “você gostaria de esquecer o passado”, ou para generalizar atitudes, como em “você suspende a respiração”, o que a leva a ganhar um sentido de nós, de todo mundo, que gera uma atitude interativa: o narrador fala para um *tu* que, se a narração está sendo feita enquanto a personagem dirige antes de morrer, é ilógica. Mas é lógica se ele sobreviveu. Aqui também percebem-se trechos metalinguísticos, explicações feitas para esse *tu* acerca dos procedimentos narrativos adotados:

Por minha culpa. Dito isso, não se deve pensar que utilizo levemente os termos: “choque elétrico”, “blecaute”, “dedo-duro”, “assassino profissional”. Relato o que vi, o que vivi. Sem floreios. Não invento nada. Toda essa gente de quem falo existiu. (MODIANO, 2014, p. 104)

O recurso de fazer tais termos serem comentados como já usados, e haver a explicação para seu uso, faz com que a narrativa não seja identificada como cena, monólogo, mas como enunciação escrita, dialógica. A aproximação entre “falo” e “existiu” separa os momentos da narração e da narrativa. Afinal, esse narrador que iria morrer deve ter escapado. O autor preferiu um final tenso, com o formato de cena, uso de verbos no presente, como forma de suscitar a apreensão que a certeza da morte provoca. Mas procurou fugir a uma condição enunciativa ilógica. Ou, pelo menos, ostensivamente ilógica.

Ela é ilógica no momento em que a narrativa acaba, como enunciação e enunciado, deixando a sensação de que narração e narrativa estão ocorrendo enquanto o protagonista dirige. As possibilidades de a narrativa ter sido produzida depois de ter-se sobrevivido é algo indeterminado, ao perceber-se que os usos de presente e passado alternam-se, até mesmo em uma mesma frase, como a citada acima. A coincidência entre narração e narrativa é algo procurado no texto, tal como ocorre em *O estrangeiro*. Se nesta não há como justificar a possibilidade de uma enunciação lógica, em Modiano, ela pode ser uma possibilidade, mas não uma certeza.

São dois casos de romancistas próximos pela língua e por uma atenção específica aos traumas da Segunda Guerra Mundial. O livro de Camus mostra um mundo enlouquecido pela falta de afeto e de sentido. Afinal amar a mãe ou não atirar em quem o incomoda parecem atitudes estranhas a esse protagonista frio. Em Modiano, o trauma da invasão nazista aparece misturado ao sentimento de repúdio pelos traidores, pelos que entregaram o país. As solidões e as expectativas de morte colocam tais protagonistas na situação de quem ainda pode fazer do olhar para si, em ambiente fechado, sob pressão, um modo de constituição daquele *eu* reiteradamente negado pelas principais correntes de pensamento da segunda metade do século passado. Camus é um existencialista e Modiano, um memorialista. O olhar para o passado do próprio país é um modo de tentar uma completude. Por isso, o lírico desses livros tão repletos de fatos, inclusive relevantes para o passado de seus países, em obras que contêm a causalidade e o suspense das narrativas policiais, gênero que prefere olhar de fora. A solidão do feto de McEwan é a de quem vai ser inserido em um mundo já marcado pela quebra daquelas relações que no passado marcavam uma identidade, como o pertencimento a uma família. Nos três romances, não existe a falência do discurso, nem de quem não nasceu ou de quem vai morrer: narrar é modo de permanecer. A narrativa em primeira pessoa possibilita a dramaticidade daquele lírico que se contém, até mesmo em formas fixas. As três obras adotam recursos mais próximos do romance em terceira pessoa que daquelas modalidades que imitam os gêneros em primeira pessoa, como cartas ou diários. Assumem um modo de romance, de linguagem escrita, embora suas configurações enunciativas sejam ilógicas. Ironia desses autores, mas também modo de gerar estranhamento.

3 Considerações finais

Os modos de enunciação aqui focalizados indicam possibilidades que transcendem os limites da lógica. Essa variabilidade aproxima o romance lírico da poesia e da música popular. A enunciação lírica, ao contrário do preconizado por Hamburger, pode ser especificada pela própria imposição da falta de lógica como modo de revelar o eu. Ou seja, não é apenas o lírico lógico das enunciações benvenisteanas que se encarrega de focalizar o próprio sujeito. O lírico lógico, da clássica

poesia lírica, com seus eus-líricos semelhantes a seus autores-empíricos, era forma de estes mesmos falarem de si através da literatura, principalmente através do comentário. Mas a própria poesia lírica foi assumindo modos mais complexos de falar do eu. A canção popular, por sua vez, por gozar de uma produção mais intensa, pode experimentar modos novos de fazer poesia, nos quais predominava a narrativa de um fato, normalmente o fracasso amoroso. Falar para o outro, em vez de falar-se apenas de si, tornou-se procedimento recorrente.

O romance de enunciação lírica adotou esses modos ilógicos de um eu falar de si, para o outro. Graças a isso, pode elaborar técnicas narrativas que ainda precisam ser observadas com a devida atenção. Teorias como a de Hamburger, mesmo quando servem para contrapontos e negações, como aqui se empreendeu, suscitam discussões sobre os elementos constitutivos do texto literário. E a literatura precisa, em momentos em que se fala de crise da arte, ser vista como tal e não simplesmente como pretexto para o debate sobre aspectos extraliterários.

Aqui, as letras de músicas serviram como modelos para procedimentos líricos ilógicos, do ponto de vista enunciativo. Mesmo canções feitas em épocas e países diferentes, seguindo estéticas diversas, adotam procedimentos como os que a narrativa literária vem adotando desde o início da modernidade. Resta questionar se há uma influência direta desses modos de construir letras de música na narrativa moderna e pós-moderna. O convívio com modos de comentar sobre si e de falar de fatos da vida particular certamente impulsionou em ficcionistas diversos a possibilidade de ir além das técnicas monológicas de exposição da consciência, que deram origem a inúmeros modos de narrar como encenação, e desenvolverem modos de narrar em tu que evidenciam a prevalência do imaginário no momento da elaboração dos focos narrativos. Essa vitalidade da enunciação lírica, ilógica, mostra possibilidades de criação para além da saturação da narrativa que olha apenas para o real, mas nada cria como experimento estético.

Referências

- BATISTA, A. Amor perfeito. In: BATISTA, A. **Amor perfeito**: os maiores sucessos de Amado Batista. CD. São Paulo: Warner Music Brasil, 2012.
- CAMUS, A. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Lumjanek. 40^a ed., São Paulo: Record, 2016.
- CARLOS, R. & CARLOS, E. Costumes. In: BETHÂNIA, M. **As canções que você fez pra mim**. CD. Produção de Guto Graça Mello. São Paulo: Universal Music, 1993.

- DARK MOOR. First lance of Spain. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dark-moor/first-lance-of-spain/traducao.html>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREEDMAN, R. **The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf**. New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.a.
- _____. **Introdução ao arquiteyto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.b.
- GUTBERLET, A. Dying to be with you. In: ALETEIA. Disponível em: <<https://pt.aleteia.org/2015/04/27/estou-morrendo-e-verdade-mas-estou-morrendo-para-estar-contigo-eternamente/>>. Acesso em 10 set. 2017.
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LEGIÃO URBANA. Música de trabalho. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade**. CD. Produzido por Dado Villa-Lobos e Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1996.
- LEITE, L. C. de M. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed., São Paulo: Ática, 2005.
- MCEWAN, I. **Enclausurado**. Tradução de Jório Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MODIANO, P. **Ronda da noite**. Tradução de Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- NASCIMENTO, M. Ao que vai nascer. In: BORGES, L.; NASCIMENTO, M. **Clube da esquina**. LP. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.
- OLIVEIRA, D. de. Bom dia. In: MARTINS, H. **Herivelto Martins**. CD. São Paulo: Produzido por Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfica S/A, s/d.

SOULVENIR. When the death is calling out. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/soulvenir/when-the-death-is-calling-out/>>. Acesso em 10 set. 2017.

TONICO & TINOCO. Moda da vida. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tonico-e-tinoco/1903125/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

Artigo enviado em: 12/05/2019. Aprovado em: 17/05/2019.

Desigualdade de gênero: análise da personagem feminina Helena Matoso da obra A carne

Gender inequality: analysis of the female character Helena Matoso of the work A Carne

Veridiana Guimarães¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019134-151

Resumo: Käte Hamburger buscava na enunciação modos de diferenciar ficção de gênero lírico. Se o primeiro é marcado pelo ilogismo da enunciação, o segundo mimetiza situações enunciativas ancoradas na lógica. O narrador que fala em primeira pessoa assume especificidades enunciativas do gênero lírico, formatos lógicos. Observa-se aqui que a canção popular exacerba o ilogismo e prefere a condição de encenação: fala-se para um "tu" quase sempre ausente, sem se definirem os suportes que levam a voz até aquele. A cena dá à enunciação um formato ilógico, que o receptor real acata. A comparação mostra que certas técnicas de romance em primeira pessoa possibilitam formatos de enunciação próximos daqueles da canção popular, em que uma voz fala sem que mimetize um gênero escrito, como a autobiografia. Assim, objetiva-se aqui um rompimento com Hamburger e a demonstração de que a enunciação lírica assume configurações ilógicas e as persegue como resultado estético.

Palavras-chave: Enunciação lírica. Ilogismo. Narrador.

Abstract: Käte Hamburger sought in the enunciation ways of differentiating fiction from lyrical genre. If the first is marked by the illogicalism of enunciation, the latter mimics enunciative situations anchored in the logic. The narrator who speaks in the first person assumes enunciative specificities of the lyrical genre, logical formats. In this essay, it is observed that popular song exacerbates ilogism and prefers the condition of staging: one speaks for a "you" almost always absent, without defining the supports that lead the voice to that one. The scene gives for the enunciation an illogical format, but the real receiver complies. The comparison shows certain first-person novel techniques, in turn, enable enunciation formats close to those of the popular song, in which a voice speaks without mimicking a written genre, such as autobiography. This essay has as intention to break up Hamburger concepts and demonstrate that lyrical enunciation takes on illogical configurations looking for aesthetic effects.

Keywords: Lyrical enunciation. Ilogism. Narrator.

¹ Mestre em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC. Especialista em Marketing Político e Organização de Campanha Eleitoral, MBA ministrado em nível de pós-graduação lato sensu pelo Centro Universitário Internacional Uninter (2016). Bacharel em Comunicação social, habilitação jornalismo, pela Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC (2014). Email veridianasguimaraes@hotmail.

1 Introdução

Tema de inúmeras obras literárias, o universo feminino é marcado por variadas proibições no mundo real e na ficção. Desde os primórdios do patriarcado, julgou-se útil manter a mulher em estado de dependência. Diante disso, o homem justificou a condição de inferioridade da mulher por meio de razões naturais e imutáveis. É preciso considerar que, por vários séculos, com as limitações impostas a elas, foi-lhes negado o acesso à educação e ao conhecimento. Apesar de terem suas vozes silenciadas, as pessoas do gênero feminino conquistaram o direito ao trabalho, ao voto e ao prazer. Contudo, a luta pela igualdade entre gêneros ainda continua. Diante da representação cultural do que é ser mulher, busco estabelecer possíveis relações entre o mundo real e o mundo da ficção, e procuro entender as representações do feminino no imaginário e na cultura. Com a adoção de uma perspectiva feminista, proponho o estudo do romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, obra do século XIX. A escolha desse romance se deve ao fato da protagonista se apresentar contra o mundo antifeminista de sua época.

A questão das diferenças impostas entre o feminino e o masculino se manifestou muito cedo na minha vida. Desde o contexto familiar era algo que me inquietava, que me provocava certo incômodo. E é a partir dessa minha angústia que escolhi o tema desse artigo. É uma temática de interesse pessoal. Além disso, a área dos estudos de gênero é hoje bastante consolidada, fato que reforça a minha escolha, basta analisar a quantidade de periódicos, dissertações e teses que trabalham com as diferenças entre elas e eles.

Helena Matoso, carinhosamente chamada de Lenita, é a personagem a ser analisada no livro *A carne*, de Júlio Ribeiro. A obra do naturalismo brasileiro apresenta essa mulher como extremamente culta e bela, e que perdeu a mãe no parto e o pai aos 22 anos de idade. Após a morte da figura paterna, a moça vai morar numa fazenda, no interior de São Paulo, onde conhece o seu amado Manuel Barbosa. Nesse momento seus desejos carnis se manifestam. Manuel, também se deixa envolver por Lenita. No final, a obsessão fantasiosa da realidade leva o casal a atitudes extremas.

A personagem Lenita é construída por um homem, o que desperta a minha curiosidade para as consequências desse fato. Em contrapartida, a protagonista tem o desejo de ser independente e, ainda de ser livre do sistema patriarcal. O estudo foi construído a partir da pesquisa bibliográfica e a análise da obra *A carne*. Com a finalidade de entender em profundidade a desigualdade entre homens e mulheres, escolho como método a pesquisa qualitativa.

Entre as técnicas aplicadas nesse trabalho optei pela pesquisa bibliográfica. Através dela, descobre-se o que os autores, em diferentes épocas, já estudaram e constataram sobre o assunto que vem sendo pesquisado. Para embasar a pesquisa deste trabalho, me apropriado de inúmeras obras, dentre elas as de Simone de Beauvoir e

Pierre Bourdieu. Esse trabalho foi elaborado para promover uma abordagem a respeito de uma temática extremamente relevante e complexa: a desigualdade de gênero.

2 A figuração do feminino na cultura patriarcal

As personagens femininas representam a identidade social das mulheres ao longo dos anos, e algumas delas servem para reproduzir e/ou demonstrar a desigualdade de gênero. Diante disso, entender a construção cultural e social de uma personagem feminina é um dos objetivos desse estudo. Nessa seção tenho como objetivo apresentar algumas concepções e pensamentos que buscam explicar a condição das mulheres na sociedade. Diante dessa minha busca por teorias que já abordassem o assunto, encontrei autores que se debruçam nas explicações biológicas, outros interpretam a desigualdade de gênero pelo viés da cultura.

Para iniciar a reflexão, é importante falar sobre o desequilíbrio existente nas sociedades, sendo a desigualdade responsável pela exclusão de alguns grupos sociais. Dentre as formas de desigualdade está a de gênero, estruturada nas distinções sociais e culturais entre homens e mulheres. Para Luce Irigaray (2017), nessa sociedade, nem mesmo o próprio corpo é de propriedade das mulheres, mas sim, um objeto de consumo. Além de não dominar a sua própria matéria corpórea, elas têm de pensar conforme o sistema de opressão.

A desigualdade entre o feminino e o masculino é um fator histórico. Desde a Antiguidade a mulher era tratada como um ser inferior ao homem, como se a submissão fosse um fator natural do gênero humano. Essa condição feminina foi construída ao longo dos anos. A Grécia, por exemplo, já foi palco da discriminação contra a mulher. Retomo à época da Polis grega, quando as mulheres, os estrangeiros, os escravos e as crianças não eram considerados sujeitos-cidadãos. As mulheres, em particular, eram proibidas de participar dos debates públicos e políticos.

Afim de descrever alguns elementos históricos que contribuíram para a desvalorização do feminino, apresento Aristóteles, um dos primeiros pensadores a falar sobre a diferença sexual. “Quanto ao sexo, a diferença é indelével: qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar sua superioridade (ARISTÓTELES, 1991, p. 29). Segundo ele, a inferioridade da mulher é explicada por meios naturais, já que, a inteligência dos homens é superior por natureza. “Em todas as espécies, o macho é evidentemente superior à fêmea: a espécie humana não é exceção” (ARISTÓTELES, 1991, p. 13). Na obra *A política*, Aristóteles (1991, p. 15) analisa a família como um tipo de organização similar a do Estado, onde por natureza o homem nasceu para governar, já a mulher deve ser governada. Em sua tese, defende que o homem é um animal político. Nessa hierarquia o ser masculino é um animal político e o ser feminino foi construído como uma forma inferior de vida humana.

Assim, em toda parte onde se observa a mesma distância que há entre a alma e o corpo, entre o homem e o animal, existem as mesmas relações; isto é, todos os que não têm nada melhor para nos oferecer do que o uso de seus corpos e de seus membros são condenados pela natureza à escravidão. Para eles, é melhor servirem do que serem entregues a si mesmos. Numa palavra, é naturalmente escravo aquele que tem tão pouca alma e poucos meios que resolve depender de outrem. Tais são os que só têm instinto, vale dizer, que percebem muito bem a razão nos outros, mas que não fazem por si mesmos uso dela. Toda a diferença entre eles e os animais é que estes não participam de modo algum da razão, nem mesmo têm o sentimento dela e só obedecem a suas sensações.

3 A enunciação lírica para o *tu* ausente e a impossibilidade de recepção

A canção popular é lírica, apresenta especificidades historicamente atribuídas àquele gênero, ou “arquigênero”, conforme Genette (s/d.b.). A poesia tem origem no canto, sendo ele produzido a partir das mais diversas intenções. Assim, a separação que ocorre historicamente entre música (ou letra de música) e literatura faz com que o gênero letra de música e os diversos que a poesia lírica engloba (como o soneto, a balada, a ode, entre outros) não se afastem em demasia nem quanto ao discurso nem quanto aos recursos utilizados. Os modos enunciativos fazem parte dos recursos estilísticos de ambas as artes. Mas as letras de música assumem configurações que se tornam recorrentes ou que as fazem diferir da poesia, como a voz que se dirige a um *tu* ficcional, que é personagem do que tais letras narram. É recorrente que letras de música narrem, e façam do que se conta objeto do tempo da narrativa, enquanto se dirigem a um *tu* personagem dela, no tempo da narração, na forma de comentário. O agora, em que o eu-lírico localiza-se, é o tempo da narração do narrador ficcional. Por outro lado, é também frequente que a poesia adote procedimentos da letra de música. E que os modos de o eu-lírico dirigir-se a um *tu* também variem: esse pode ser o enunciatário como pessoa que ouve a música ou leitor do poema, mas pode ser uma figura a quem o eu-lírico dirija-se como fingida, imaginada. A música popular adota com regularidade a forma enunciativa em que um eu dirige-se a um *tu*, ambos internos ao enunciado, como criações, figuras fingidas. Essa voz em eu fala para um *tu* muitas vezes ausente: é uma forma recorrente, sobretudo, na música de temática romântica, em que o conflito recai sobre o rompimento de uma relação amorosa. Assim, falar para quem não pode ouvir evidencia uma estrutura ilógica. Essa ausência espacial do *tu* é elemento que intensifica a dramaticidade das letras e funciona como apelo ao ouvinte. Entende-se como ilógica, aqui, a impossibilidade gerada pelas condições de enunciação para que esta, sendo dialógica, alcance o seu enunciatário, seu *tu*, mesmo em momento ou local que não sejam os da produção do enunciado. Ilogicidade que se intensifica porque o enunciador sabe do fracasso da sua enunciação, que não se estrutura nem se define como monológica, mas também não se define como texto escrito que pode ser lido em momento posterior. O eu do romance em primeira pessoa clássico, que escreve

carta, diário, autobiografia, não se parece a esse eu ilógico, pois neste o enunciado morre no ato de sua produção, no nível da representação da ação de enunciar. É, sem dúvida, uma encenação, ação de enunciar a que se finge assistir.

Em “Bom dia”, canção gravada por Dalva de Oliveira, a ausência do tu faz com que a enunciação ganhe uma ilogicidade que só pode ser superada se o texto for entendido como cena, pois aquele, como pessoa amada, não vai voltar nem receber o enunciado:

Teu travesseiro vazio
 Provocou-me um arrepio
 Levantei-me sem demora
 E a ausência dos teus pertences
 Me disse: "Não te convences
 Paciência, ele foi embora" (OLIVEIRA, s/d., s/p.)

A relação desigual, de um enunciadador que fala para alguém que não pode receber o enunciado ou entendê-lo, pode ser percebida, por exemplo, em “Ao que vai nascer”, gravada por Milton Nascimento, em que se fala para alguém que ainda não nasceu. Uma enunciação ficcional para um tu que, atentando-se para a lógica, no momento em que a voz localiza-se no tempo, não pode ser apreendida. Essa ilogicidade típica da letra de música produz sentimentalismos:

Memória de tanta espera
 Teu corpo crescendo, salta do chão
 E eu já vejo meu corpo descer
 Um dia te encontro no meio
 Da sala ou da rua
 Não sei o que vou contar (NASCIMENTO, 1972, s/p.)

No trecho abaixo, estar sozinho no “agora” pode estender-se ao presente em que a condição de solidão prevalece, mas também, para efeito de dramaticidade, pode referir-se ao momento exato da enunciação, em que o tu encontra-se ausente, como se presume que vai permanecer. O agora se configura como comentário que tem o tu como enunciatário, enquanto o passado, como narrativa, tem o tu como personagem:

Então eu me vejo sozinha, como estou agora
 E respiro toda a liberdade que alguém pode ter
 De repente ser livre até me assusta
 Me aceitar sem você, certas vezes me custa
 Como posso esquecer dos costumes
 Se nem mesmo esqueci de você! (CARLOS & CARLOS, 1993, s/p.)

Forma também reconhecida é aquela em que um *eu* dirige-se a um *tu* que pode ser percebido como o enunciatário, no caso, o ouvinte da música. Essa posição fática é percebida mais em letras nas quais se espera despertar a atenção desse ouvinte para algum elemento temático. Dirigir-se a um *tu* assumindo-se a condição de autor-enunciador corresponde a uma condição lírica em que há uma embreagem enunciativa ou assunção do discurso, que coloca este como enunciado de realidade e não como fingimento. É possível que se perceba tal recurso, por exemplo, em letras de forte apelo conativo ou axiológico, como nas canções de conteúdo político.

Em “Música de trabalho”, da banda Legião Urbana, o “você”, como *tu*, assume a função de um *nós* subentendido, mesmo contrapondo-se ao *eu* que produz o enunciado. E a enunciação deixa de ser ilógica. A atitude de dirigir-se ao receptor e contrapor-se à sua conduta faz com que o trecho assuma função axiológica:

Se você não segue as ordens

Se você não obedece

E não suporta o sofrimento

Está destinado à miséria

Mas isso eu não aceito

Eu sei o que acontece (LEGIÃO URBANA, 1996, s/p.)

Os exemplos acima ilustram condições em que o *eu* finge ser um outro, que vive uma situação fictícia, ou em que se identifica com o autor-enunciador. Enunciações fingidas ou verdadeiras. A condição ilógica de falar-se para um *tu* que já morreu e que não pode receber o enunciado intensifica a situação irrefletida, mesmo irracional, desse eu-lírico, seja como autor ou como personagem. O seu discurso finge atingir o *tu* ausente que, por qualquer meio, não tem como recebê-lo.

Falar para um *tu* já morto é recurso frequente quando se misturam música e encenação, como na ópera e no teatro musical. Na canção popular, o efeito obtido é próximo, o que leva o enunciado a poder ser percebido, pelo ouvinte, como cena. Desabafar para o *tu* morto é modo de mostrar-se irrefletido, sobretudo quando o eu-lírico não quer parecer fingido:

No hospital, na sala de cirurgia

Pela vidraça eu via

Você sofrendo a sorrir

E seu sorriso aos poucos se desfazendo

Então eu vi você morrendo

Sem poder me despedir (BATISTA, 2012, s/p.)

Falar para o outro que já morreu é possibilidade de o lírico aproximar-se do dramático e o poema ou a letra de música assumirem semelhanças com a enunciação encenada. No entanto, ainda é recurso convencional, que não causa tanto estranhamento no público a que se dirige, pois é recorrente que se homenageie alguém morto falando-se com ele. Forma mais estranha é a do *eu* que fala para o *tu* enquanto espera pela morte. Uma morte localizável no tempo futuro. Olhar a morte próxima e falar sobre ela, quase sempre como comentário, para um *tu* que é um “todo mundo” capaz de sentir desconforto diante do inexorável, é possibilidade menos recorrente nas letras de música que na poesia. A distância que o autor-enunciador estabelece em relação ao eu-lírico também pode influir no estranhamento e destacar o axiológico.

Em “Moda da vida”, cantada pela dupla Tônico e Tinoco, a aproximação dos cantores do eu-lírico, como enunciador, faz com que a morte seja motivo para uma reflexão passional. Sabe-se que não se escapa do ciclo normal da vida:

Um dia olhei no espelho
 Fiquei tempo imaginando
 Meu cabelo tão pretinho
 Agora já está pintando
 Meu rosto formoso e liso
 Também já vai se enrugando
 Meus senhores arremparem
 Do tempo que vai passando
 O relógio indiferente
 As horas ele vai marcando
 É a vida que vai se embora
 E a morte que vem chegando (TONICO & TINOCO, 2017, s/p.)

O desencanto e a melancolia de quem sabe que vai morrer mas projeta o fato para um momento distante daquele em que se enuncia aliviam tal constatação de resvalar no desespero. O conformismo de homens maduros, que sentem que a vida cumpriu seu ciclo, difere da sensação de ansiedade daquele que sabe que a vida está acabando de forma brusca, antes do que seria natural. Para este, a morte deve ser repudiada, como em “First lance of Spain”, da banda Dark Moor:

There's no more time,
 It's coming death
 To pull the crime.
 Unconcerned death, my dear wife,
 Doesn't take out but gives more life.

Don't come to me or I shall break down (DARK MOOR, 2017, s/p.)

Assim, não se tem mais tempo, a morte é vista como despreocupada, enquanto o enunciador aparece na condição ilógica, que é lírica em direção contrária ao modo como Hamburger o definia, de dirigir-se a ela de modo conativo. Pedir que a morte lhe conceda mais tempo é algo que se explica pela vontade de continuar sendo um *eu*, de não se quebrar. Em “When the death is calling out”, da banda Soulvenir, a morte não é novamente o *tu* a que o enunciado dirige-se. A morte é uma terceira pessoa. O *tu* aqui volta a ser um ouvinte:

Its coming the storm

I am hidden underneath the wings

There is a weakness outside

And more strength inside of me

When I walk at midnight

You don't know where I'm building my place

When the death is calling out (SOULVENIR, 2017, s/p.)

O enunciatário recebe o comentário daquele que sabe que vai morrer. A diferença entre ambos é confirmada pelo fato de o *tu* não saber os procedimentos do outro, de não compreender suas motivações. A fala voltada para quem aparece como um *tu* genérico, o próprio ouvinte, configura-se como dialógica. Lembra, na forma, os narradores que sabem que vão morrer, em romances, sobretudo, e que dirigem seus comentários ao leitor. A atitude inconformada, por outro lado, difere de muitos desses narradores. Por isso, estar conformado com a morte antes do cumprimento do ciclo natural é algo que causa estranheza. Por exemplo, a canção “Dying to be with you” foi composta a partir de escritos deixados por um padre morto em um campo de concentração nazista. Karl Leisner sabia que iria morrer. E o padre Albert Gutberlet compôs e interpretou a música, em que a proximidade da morte é vista com ansiedade, apesar da fé que consola aquele que vai morrer:

Now that you take my life away, I can feel you just a breath away from me.

I'm dying, that's true, but I am dying to be with you eternally!

And it really takes my breath away that you should come to take me home to stay with you.

My fears are all gone, the battle is won, and legends have come true.(...)

Now death has found me 'neath soft blankets,

my heart explodes, at last the prize is near.

I'd like the world to know how deep and overwhelming

has your presence been in cruelty, pain and fear. (GUTBERLET, 2017, s/p.)

Uma atitude mais recorrente em narrativas de teor religioso, na poesia ou na canção que se voltam para a axiologia cristã. As possibilidades observadas nos exemplos acima deixam perceber as especificidades diversas que já foram apontadas e que evidenciam modos de o enunciado em *eu* configurar sua relação com o *tu* e de estabelecer os elementos estruturais da enunciação. Isso resulta em enunciado ficcional, fingido ou verdadeiro. E em efeitos estéticos e de sentido que os autores perseguem ao fazerem uso dessas configurações. Algo que aponta para a vivacidade do gênero letra de música. Essa inventividade, que nasce também do rompimento com as condições estabelecidas pela enunciação benvenistiana, é algo que a narrativa literária também exemplifica, ao romper com elas e, a partir disso, poder criar condições enunciativas que, ilógicas, podem dar amplitude às possibilidades do imaginário.

4 O romance de enunciação ilógica: o narrador que não nasceu ou vai morrer

O estranhamento, como característica da opacidade do texto literário, pode ser focalizado a partir do modo ilógico ou até mesmo indeterminado como os narradores de *Enclausurado*, de Ian McEwan, *O estrangeiro*, de Albert Camus, e de *Ronda da noite*, de Patrick Modiano, enunciam suas narrativas. São narradores que vão morrer, nos dois últimos. No primeiro, ele ainda não nasceu. Os elementos em comum, no caso, a proximidade com o lírico, através do modo como a narrativa em primeira pessoa assume uma forma ilógica e aproxima-se, ao mesmo tempo, de formas peculiares à poesia e à canção popular, e o ilogismo de quem não pode produzir uma enunciação nas condições de Benveniste que Hamburger usa para definir o que é lógico, tornam tais obras exemplos do que aqui se quer demonstrar.

O lírico como enunciado verdadeiro, tal qual Hamburger abordava, acaba por não ser percebido em formas poéticas em que o ilógico é que configura a voz daquele que enuncia. Algo evidente nas letras de música observadas. Se essa condição ilógica pode ser constatada no gênero lírico e na letra de música, também fica evidente no romance em primeira pessoa que não persegue o efeito de enunciado verdadeiro, mas o de enunciado de realidade fingido ou ficcional. Mostrar a impossibilidade da enunciação pode resultar em modos experimentais de narrar, tal como ocorre nos narradores de Beckett ou Faulkner. Aqueles pensam, o que resulta em técnicas monológicas, como o solilóquio ou o fluxo da consciência. Em tais casos, a voz do narrador-personagem deve ser apreendida como encenação. Nenhum narrador, como elemento interno, justifica os modos pelos quais tais falas monológicas podem ser ouvidas ou, muito menos, escritas. Os autores perseguem modos de configurar essas vozes que rompem com a narrativa em primeira pessoa clássica. Rompem com uma estrutura convencionada, com a

cronologia, com a linguagem retórica. É algo que se pode depreender do que Humphrey (1976) assinala ao estudar as técnicas da consciência. Assiste-se a suas enunciações mentais. Elas confundem os tempos da narração e da narrativa, para se usarem aqui as expressões de Genette (s/d.a.), o que lhes garante tanto a condição de cena como de enunciações que são ilógicas quando se atenta para a voz do narrador. O autor-empírico, que escreve como elemento externo ao texto, não garante logicidade estrutural a uma enunciação como a do fluxo da consciência. Ela só pode ser cena, como se a voz do narrador não se fizesse ouvir, mas apenas a do personagem-enunciador; uma primeira pessoa que funde narração e narrativa, o que costuma gerar indeterminações do tempo e do espaço.

O modelo da narração que é encenada não pode ser aplicado, com resultados satisfatórios, nem a *O estrangeiro* nem a *Ronda da noite*. Quanto a *Enclausurado*, há uma encenação dialógica. Classificados como romances ou novelas, o modo como usam a primeira pessoa pode aproximá-los do chamado “romance lírico” (FREEDMAN, 1966), desde que se atente para que, nestas obras, há enredos complexos, as narrativas têm em comum narradores que sabem que vão nascer ou morrer, mas que têm muito a contar.

Ian McEwan lançou *Enclausurado* em 2016, o que faz do livro um daqueles casos de uso intenso do imaginário, enquanto a pós-modernidade tem como elemento definidor o apego ao real. Trata-se de um romance policial, o que o aproxima dos outros dois aqui abordados. O livro retoma *Hamlet*, a peça de Shakespeare em que o protagonista precisa vingar o assassinato do pai. Tal como na peça, existe um triângulo amoroso: a mãe possui um amante, e o casal planeja assassinar o pai do protagonista. Este possui como especificidade o fato de ainda não ter nascido:

Então aqui estou, de cabeça para baixo, dentro de uma mulher. Braços cruzados pacientemente, esperando, esperando, e me perguntando dentro de quem estou, o que me aguarda. (...) Agora, em posição totalmente invertida, sem um centímetro de espaço para mim, joelhos apertados contra a barriga, meus pensamentos e minha cabeça estão de todo ocupados. (MCEWAN, 2016, p. 9)

O narrador-protagonista é um feto. O uso do presente faz com que os tempos da narração e da narrativa coincidam, não ao longo do romance inteiro, mas na maioria dele. Há referências a um passado mesmo para um narrador que não nasceu. Mas a principal atribuição dele é narrar o presente em que, de dentro da mãe, acompanha os atos de traição e o planejamento do crime. O conflito intensifica-se diante da proximidade do assassinato do pai e da impossibilidade, para quem ainda não nasceu, de impedir essa ação.

A ironia de McEwan é intensa, porque o discurso do narrador-protagonista é típico de um homem adulto de personalidade já formada. Trata-se de um homem debochado, dado a prazeres, como o vinho:

Mas, ah, um *pinot noir* alegre e rosado ou um Sauvignon com toques de groselha me fazem dar saltos e cambalhotas em meu mar secreto,

ricocheteando nas paredes de meu castelo, desse castelo elástico que é meu lar. Ou assim era quando eu tinha mais espaço. (MCEWAN, 2016, p. 15. Grifo do autor.)

O fato de a linguagem representar conhecimento elaborado sobre a realidade leva o autor a adotar procedimentos de verossimilhança, que funcionam como intensificadores dessa ironia, pelo ilogismo das explicações que o feto dá acerca de como ele veio a entender do mundo exterior ou a adquirir gostos de entendedor:

Como é que eu, nem mesmo jovem, nem mesmo nascido ontem, posso saber tanto ou saber o suficiente para estar errado sobre tantas coisas? Tenho minhas fontes, eu *escuto*. Minha mãe, Trudy, quando não está com seu amigo Claude, gosta de ouvir rádio e prefere programas de entrevistas a música. Quem, com o surgimento da internet, teria previsto o crescimento continuado do rádio ou o renascimento daquela expressão arcaica, “sem fio”? Acima da barulheira de máquina de lavar roupa que fazem estômago e intestinos, acompanho as notícias, origem de todos os pesadelos. (MCEWAN, 2016, p. 12. Grifo do autor.)

Explicar, desse modo, torna-se um modo de tornar impossível a explicação. O narrador-protagonista fala sobre política internacional, como dos problemas com a Coreia do Norte, faz raciocínios de complexidade filosófica e semântica, como acerca da diferença entre ser e parecer, e o faz através de uma linguagem elaborada, retórica. Não se trata de uma tentativa de encenar o que seria a linguagem de um feto, pois ele não teria como dispor dela. Nem ao menos uma invenção que representasse o estado emocional da personagem diante da possibilidade do crime. A linguagem parece-se a de um romance mais próximo à retórica clássica. Há uma disposição cronológica dos fatos, mesmo quando se narra sempre o presente percebido através da audição. O livro possui capítulos numerados. A disposição em parágrafos evidencia uma elaboração típica da escrita, algo que narradores do fluxo da consciência muitas vezes evitam. Trata-se, assim, de uma obra com configuração típica de escrita e que não tenta imitar a fala ou o pensamento. O fato de a narrativa ocorrer no tempo da narração, o presente, sugere que não se trata de um livro escrito por um adulto, anos após o nascimento. A presença do *eu* que fala de si, que se autodefine, coloca o romance dentro da definição de romance lírico de Freeman. Trata-se de uma enunciação lírica, como diria Hamburger. Conforme a teórica, a obra seria fingimento, mas não ficção, por ser narrada em primeira pessoa. Mas, contra as definições da autora, não é possível observarem-se aqui elementos enunciativos que tornam, segundo ela, a narrativa lírica lógica. Ao contrário, a situação enunciativa intensifica o ilogismo, como criação do imaginário, obra de ficção.

A voz desse narrador que ainda não nasceu e que, ao antecipar o nascimento, evita o assassinato do pai, constitui um exemplo de enunciação ilógica. É por provocar o parto que o narrador-protagonista evita o crime, porque não possuiria meios, nem ao

menos linguísticos, de fazê-lo. E, no entanto, a narração prossegue, após o nascimento:

Meu fiel cordão, que me mantinha vivo e não conseguiu me matar, de repente morre como planejado. Estou respirando. Que delícia. Meu conselho para os recém-nascidos: não chorem, olhem ao redor, sintam o sabor do ar. Estou em Londres. O ar é bom. (MCEWAN, 2016, p. 197)

Falar para os recém-nascidos, em uma condição de maturidade de quem já passou pelo parto, evidencia a estratégia de mostrar em personagem formado. Na maioria das vezes, as interpelações são feitas aos leitores, na forma de um *tu* que se configura como pessoa possível e não personagem. Mas a condição de quem produz o enunciado mantém a enunciação como ilógica:

Vejamos agora meu pai, John Cairncross, um homenzarrão, a outra metade de meu genoma, cujas voltas helicoidais do destino me interessam grandemente (MCEWAN, 2016, p. 18). Ou imagine o pior: o ato ocorreu – as últimas células do fígado de meu pai foram dilaceradas por um cristal venenoso (MCEWAN, 2016, p. 60).

Os exemplos mostram modos diferentes de um *eu* interpelar seu leitor, como narrador. A primeira pessoa do plural instaura uma condição dialógica irônica, por colocar o leitor no tempo da própria narração. Fingir que o tempo em que se produz o enunciado é o mesmo em que o leitor o recebe é ilógico, dada a inexistência tanto da fala para um outro, como da produção escrita de um texto. É ironia que exacerba o ilogismo. Aqui, não é o morto, o que não nasceu, o ausente, ou seja, o enunciatário que está na condição de incapaz de receber o enunciado. Incapaz é quem o produz. O uso de imperativo, dessa vez no singular, como no segundo exemplo, aproxima a voz de um *tu* mais íntimo, como na canção popular. Falar para o outro, em *Enclausurado*, é uma condição que supera os modelos da canção popular, devido à condição do *eu* que enuncia. É algo específico da ficção, do fingimento que não quer enganar.

Albert Camus lançou *O estrangeiro* em 1942. Sua visão da arte como o descanso de Sísifo pode ser percebida em seu romance: uma enunciação imaginária, mesmo em uma narrativa realista. O narrador-protagonista de *O estrangeiro* é um assassino que foi condenado à morte e espera, na cela, a execução da sentença. Em *Ronda da noite*, romance que Patrick Modiano lançou em 1969, a condição de cena é enfatizada pelo fato de o narrador-protagonista acabar a narrativa enquanto dirige um automóvel, fugindo daqueles que irão matá-lo no momento em que aquele parar. Mesmo assim, tais narradores-protagonistas enunciam suas narrações. Nas duas obras, não se trata de monólogo interior, fluxo da consciência ou fala em voz alta. Os modos pelos quais cada um dos narradores em primeira pessoa, como *eu*, fazem com que o *tu* receba suas narrativas são ou parecem ser ilógicos. Rompem com a estrutura linear da enunciação. Em *O estrangeiro*, o narrador está em sua cela; não escreve nem relata a narrativa de modo oral. Assim, o modo pelo qual

o enunciado desse *eu* chega ao *tu* não é desvelado pela técnica adotada. Nem mesmo o modo como ele é produzido, suas condições no tempo e no espaço.

Uma das características de *O estrangeiro* é a alternância de tempos verbais dentro da narrativa, o que leva a indeterminações quanto ao momento em que o narrador enuncia. Por exemplo, o uso de “hoje” e do presente, que parece servir para falar do tempo da narração, momento em que se enuncia, mas que se refere ao passado, tempo da narrativa. Indefinições assim são perseguidas como resultado estético:

Tinha até a impressão de que esta morta, deitada no meio deles, nada significava a seus olhos. Mas hoje creio que era uma impressão falsa. [...] Hoje, trabalhei muito no escritório. O patrão foi amável. [...] Ficam, então, os dois na calçada, e se olham: o cão, com terror, o homem, com ódio. É assim todos os dias (CAMUS, 2016, p. 20-35).

Da mesma forma, há referências metalinguísticas, como se a narrativa tivesse passado por um processo de escritura: assim, não poderia ser comparada a técnicas monológicas. Existe uma retórica específica da escrita:

Portanto – e o difícil era não perder de vista tudo o que este “portanto” representava em matéria de raciocínio –, portanto, o melhor era aceitar a rejeição do meu recurso. (CAMUS, 2016, p. 118). [...] Todos me olhavam: compreendi que eram os jurados. Mas não sou capaz de dizer o que os distinguia uns dos outros. (CAMUS, 2016, p. 88)

A presença do verbo “dizer” serve para explicitar que o narrador-protagonista está produzindo um enunciado dialógico, para um outro. O fato de ele rever o uso de termos como “portanto” mimetiza a ação de narradores que têm tempo para a escritura. Não é o caso aqui, em que o tempo disponível é curto e não se dispõe de condições materiais para se escrever:

Avaliava a minha situação e obtinha destas reflexões o melhor dos rendimentos. Começava sempre pela suposição mais pessimista: meu recurso será rejeitado. “Pois bem, então morrerei.” Mais cedo que os outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. (CAMUS, 2016, p. 118)

E, no entanto, a fala de quem apenas aguarda ser executado, que não tem para quem falar em sua cela, assume uma forma não apenas de escrita, mas de cuidado com sua elaboração. O ilógico resulta no efeito que *O estrangeiro* persegue, como ao aproximar a enunciação do *tu* que a recebe. Falar sobre si e sobre os modos como narra, como forma de fazer o *tu* aceitar as técnicas narrativas, os fatos narrados. É para quem vai receber o enunciado que o narrador justifica-se:

Há coisas de que jamais gostei de falar. Quando fui para a prisão compreendi, depois de alguns dias, que não gostaria de falar dessa parte da minha vida. [...] E foi a partir desse momento que começaram as coisas de que jamais gostei de falar. De qualquer forma, não vale a pena exagerar, e isto foi mais fácil para mim do que para os outros. (CAMUS, 2016, p. 77-81)

Explicitar, por exemplo, que não vale a pena exagerar ou que há coisas de que não se gosta de falar é modo de dialogar com esse *tu* impossível, que não vai ter acesso ao seu enunciado. Não se trata de uma técnica monológica. Mesmo que fosse, o *tu* na obra é instância interna, fingida. Precisa de uma estrutura enunciativa lógica para que sua recepção do enunciado justifique-se.

Os mesmos efeitos podem ser encontrados em *Ronda da noite*. O narrador-protagonista, após ter traído uma organização nazista durante a invasão da França, é descoberto e tenta salvar-se fugindo de carro; está sendo perseguido e sabe que vai morrer no momento em que a narrativa acaba. A condição é ambígua: não se sabe se ele foi poupado e escapou e, no tempo da narração, elabora aquele momento passado como narrativa. O fato é que a obra persegue o efeito de ansiedade de alguém que foge da morte e não espera saída:

A caça a cavalo começa. Vou muito lentamente no meu carro. Eles respeitam a minha velocidade. Dir-se-ia um cortejo fúnebre. Não tenho *nenhuma* ilusão: os agentes duplos morrem, mais cedo ou mais tarde, depois de terem retardado o desfecho, graças a milhares de idas e vindas, astúcias, mentiras e acrobacias. O cansaço chega *muito depressa*. Só resta deitar-se no chão, sem fôlego, e esperar o acerto de contas. Não se pode escapar aos homens. (MODIANO, 2014, p. 118-119. Grifos do autor.)

Assim como em *O estrangeiro*, essa condição de quem não pode escrever e vai morrer é rompida, quando o narrador fala de seu próprio enunciado:

Impossível. Eu partiria num instante. Delito de fuga. Nesse jogo, a gente acaba perdendo a si próprio. De qualquer maneira eu nunca soube quem era. Dou a meu biógrafo a autorização de me chamar simplesmente “um homem” e desejo-lhe coragem. Não pude alongar meu passo, meu fôlego e minhas frases. Ele nada compreenderá desta história. Eu tampouco. Estamos empatados. (MODIANO, 2014, p. 122)

Ou seja, há uma história sendo contada. Falar no presente sobre um fato passado indica ter-se sobrevivido a ele. No caso, Modiano procura a indeterminação: abandonar a narrativa em seu momento mais tenso ou assumir, caso entenda-se que o personagem morreu, uma condição de enunciação ilógica. Não era uma cena a que se assistia, pois houve uma elaboração para o enunciado. Ao contrário da personagem de Camus, este pode até ter sobrevivido. A sua ansiedade ao saber que estava para morrer é perseguida, neste caso, como efeito sobre o leitor: a condição de quem espera do *tu* alguma empatia. O narrador faz uso de um *tu* falso, monológico. A palavra “você” refere-se ao próprio narrador-protagonista:

Você gostaria de esquecer o passado, mas seu passeio leva-o, sem parar, de volta aos cruzamentos dolorosos. (MODIANO, 2014, p. 84). [...] Assassinos procuram você no escuro. Tateiam, roçam em você, tropeçam nos móveis. Os segundos parecem intermináveis. Você suspende a respiração. Encontrarão o interruptor? (MODIANO, 2014, p. 109)

Aqui, a palavra “você” é usada tanto para narrar fatos, como em “procuram por você”, quanto para comentar, como em “você gostaria de esquecer o passado”, ou para generalizar atitudes, como em “você suspende a respiração”, o que a leva a ganhar um sentido de nós, de todo mundo, que gera uma atitude interativa: o narrador fala para um *tu* que, se a narração está sendo feita enquanto a personagem dirige antes de morrer, é ilógica. Mas é lógica se ele sobreviveu. Aqui também percebem-se trechos metalinguísticos, explicações feitas para esse *tu* acerca dos procedimentos narrativos adotados:

Por minha culpa. Dito isso, não se deve pensar que utilizo levemente os termos: “choque elétrico”, “blecaute”, “dedo-duro”, “assassino profissional”. Relato o que vi, o que vivi. Sem floreios. Não invento nada. Toda essa gente de quem falo existiu. (MODIANO, 2014, p. 104)

O recurso de fazer tais termos serem comentados como já usados, e haver a explicação para seu uso, faz com que a narrativa não seja identificada como cena, monólogo, mas como enunciação escrita, dialógica. A aproximação entre “falo” e “existiu” separa os momentos da narração e da narrativa. Afinal, esse narrador que iria morrer deve ter escapado. O autor preferiu um final tenso, com o formato de cena, uso de verbos no presente, como forma de suscitar a apreensão que a certeza da morte provoca. Mas procurou fugir a uma condição enunciativa ilógica. Ou, pelo menos, ostensivamente ilógica. Ela é ilógica no momento em que a narrativa acaba, como enunciação e enunciado, deixando a sensação de que narração e narrativa estão ocorrendo enquanto o protagonista dirige. As possibilidades de a narrativa ter sido produzida depois de ter-se sobrevivido é algo indeterminado, ao perceber-se que os usos de presente e passado alternam-se, até mesmo em uma mesma frase, como a citada acima. A coincidência entre narração e narrativa é algo procurado no texto, tal como ocorre em *O estrangeiro*. Se nesta não há como justificar a possibilidade de uma enunciação lógica, em Modiano, ela pode ser uma possibilidade, mas não uma certeza.

São dois casos de romancistas próximos pela língua e por uma atenção específica aos traumas da Segunda Guerra Mundial. O livro de Camus mostra um mundo enlouquecido pela falta de afeto e de sentido. Afinal amar a mãe ou não atirar em quem o incomoda parecem atitudes estranhas a esse protagonista frio. Em Modiano, o trauma da invasão nazista aparece misturado ao sentimento de repúdio pelos traidores, pelos que entregaram o país. As solidões e as expectativas de morte colocam tais protagonistas na situação de quem ainda pode fazer do olhar para si, em ambiente fechado, sob pressão, um modo de constituição daquele *eu* reiteradamente negado pelas principais correntes de pensamento da segunda metade do século passado. Camus é um existencialista e Modiano, um memorialista. O olhar para o passado do próprio país é um modo de tentar uma completude. Por isso, o lírico desses livros tão repletos de fatos, inclusive relevantes para o passado de seus países, em obras

que contêm a causalidade e o suspense das narrativas policiais, gênero que prefere olhar de fora. A solidão do feto de McEwan é a de quem vai ser inserido em um mundo já marcado pela quebra daquelas relações que no passado marcavam uma identidade, como o pertencimento a uma família. Nos três romances, não existe a falência do discurso, nem de quem não nasceu ou de quem vai morrer: narrar é modo de permanecer. A narrativa em primeira pessoa possibilita a dramaticidade daquele lírico que se contém, até mesmo em formas fixas. As três obras adotam recursos mais próximos do romance em terceira pessoa que daquelas modalidades que imitam os gêneros em primeira pessoa, como cartas ou diários. Assumem um modo de romance, de linguagem escrita, embora suas configurações enunciativas sejam ilógicas. Ironia desses autores, mas também modo de gerar estranhamento.

3 Considerações finais

Os modos de enunciação aqui focalizados indicam possibilidades que transcendem os limites da lógica. Essa variabilidade aproxima o romance lírico da poesia e da música popular. A enunciação lírica, ao contrário do preconizado por Hamburger, pode ser especificada pela própria imposição da falta de lógica como modo de revelar o eu. Ou seja, não é apenas o lírico lógico das enunciações benvenisteanas que se encarrega de focalizar o próprio sujeito. O lírico lógico, da clássica poesia lírica, com seus eus-líricos semelhantes a seus autores-empíricos, era forma de estes mesmos falarem de si através da literatura, principalmente através do comentário. Mas a própria poesia lírica foi assumindo modos mais complexos de falar do eu. A canção popular, por sua vez, por gozar de uma produção mais intensa, pode experimentar modos novos de fazer poesia, nos quais predominava a narrativa de um fato, normalmente o fracasso amoroso. Falar para o outro, em vez de falar-se apenas de si, tornou-se procedimento recorrente.

O romance de enunciação lírica adotou esses modos ilógicos de um eu falar de si, para o outro. Graças a isso, pode elaborar técnicas narrativas que ainda precisam ser observadas com a devida atenção. Teorias como a de Hamburger, mesmo quando servem para contrapontos e negações, como aqui se empreendeu, suscitam discussões sobre os elementos constitutivos do texto literário. E a literatura precisa, em momentos em que se fala de crise da arte, ser vista como tal e não simplesmente como pretexto para o debate sobre aspectos extraliterários.

Aqui, as letras de músicas serviram como modelos para procedimentos líricos ilógicos, do ponto de vista enunciativo. Mesmo canções feitas em épocas e países diferentes, seguindo estéticas diversas, adotam procedimentos como os que a narrativa literária vem adotando desde o início da modernidade. Resta questionar se há uma influência direta desses modos de construir letras de música na narrativa moderna e pós-moderna. O convívio com modos de

comentar sobre si e de falar de fatos da vida particular certamente impulsionou em ficcionistas diversos a possibilidade de ir além das técnicas monológicas de exposição da consciência, que deram origem a inúmeros modos de narrar como encenação, e desenvolverem modos de narrar em tu que evidenciam a prevalência do imaginário no momento da elaboração dos focos narrativos. Essa vitalidade da enunciação lírica, ilógica, mostra possibilidades de criação para além da saturação da narrativa que olha apenas para o real, mas nada cria como experimento estético.

Referências

- BATISTA, A. Amor perfeito. In: BATISTA, A. **Amor perfeito**: os maiores sucessos de Amado Batista. CD. São Paulo: Warner Music Brasil, 2012.
- CAMUS, A. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Lumjanek. 40ª ed., São Paulo: Record, 2016.
- CARLOS, R. & CARLOS, E. Costumes. In: BETHÂNIA, M. **As canções que você fez pra mim**. CD. Produção de Guto Graça Mello. São Paulo: Universal Music, 1993.
- DARK MOOR. First lance of Spain. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dark-moor/first-lance-of-spain/traducao.html>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.a.
- _____. **Introdução ao arquiteyto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.b.
- GUTBERLET, A. Dying to be with you. In: ALETEIA. Disponível em: <<https://pt.aleteia.org/2015/04/27/estou-morrendo-e-verdade-mas-estou-morrendo-para-estar-contigo-eternamente/>>. Acesso em 10 set. 2017.
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

- LEGIÃO URBANA. Música de trabalho. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade**. CD. Produzido por Dado Villa-Lobos e Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1996.
- LEITE, L. C. de M. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed., São Paulo: Ática, 2005.
- MCEWAN, I. **Enclausurado**. Tradução de Jório Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MODIANO, P. **Ronda da noite**. Tradução de Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- NASCIMENTO, M. Ao que vai nascer. In: BORGES, L.; NASCIMENTO, M. **Clube da esquina**. LP. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.
- OLIVEIRA, D. de. Bom dia. In: MARTINS, H. **Herivelto Martins**. CD. São Paulo: Produzido por Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfica S/A, s/d.
- SOULVENIR. When the death is calling out. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/soulvenir/when-the-death-is-calling-out/>>. Acesso em 10 set. 2017.
- TONICO & TINOCO. Moda da vida. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tonico-e-tinoco/1903125/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

Artigo enviado em 12/05/2019. Aprovado em: 27/06/2019.

Metáforas conceituais do assassinato em série: o Vampiro de Niterói

Conceptual metaphor of the serial killing: the Vampire of Niterói

Josyelle Bonfante Curti¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019152-171

Resumo: Situado no campo teórico dos estudos da Cognição, este artigo visa investigar o recente fenômeno da metáfora conceitual trazendo-o para o universo criminal do assassino serial, com o objetivo de compreender como o assassino utiliza a metáfora conceitual para traduzir seu conjunto de experiências particulares a partir do processamento cognitivo. Isso porque, quando a metáfora deixa de ser figura de linguagem, passa a compor o repertório cognitivo de conceituação e significação do homem, tornando-se responsável por representações, simbolizações, caracterizações e (re)configurações do mundo de acordo com suas vivências individuais em sociedade. O corpus, portanto, constitui-se de uma entrevista realizada com o Vampiro de Niterói (Marcelo Costa de Andrade), um assassino serial brasileiro que atuou no Rio de Janeiro por nove meses na década de 1990, vitimando 13 crianças. No ambiente criminal, essas metáforas revelam a visão e a mente do assassino e tornam o assassinato algo positivo, pois o ressignificam e o colocam em relação com sentidos menos perversos, como o sexo e a salvação divina, como uma forma de atenuar suas ações ou de representar, com precisão, seus atos e suas sensações. A mente do assassino serial constrói representações agradáveis e positivas da morte, pois é assim que seu corpo percebe o ato de matar.

Palavras-chave: Cognição. Metáforas Conceituais. Assassinato em Série.

Abstract: Layed in the theoretical field of the studies in Cognition, this paper aims to investigate the recent phenomenon of the conceptual metaphor bringing it to the criminal universe of the serial killer, in order to understand how the killer uses the conceptual metaphor to translate his set of particular experiences from cognitive processing. This is because, when metaphor ceases to be a figure of speech, it begins to compose the cognitive repertoire of conceptualization and signification of man, becoming responsible for representations, symbolizations, characterizations and (re) configurations of the world, according to his individual experiences in society. The corpus, therefore, consists of an interview with the Vampire of Niterói (Marcelo Costa de Andrade), a brazilian serial killer who killed in Rio de Janeiro for nine months in the 1990s, victimizing 13 children. In the criminal environment, these metaphors reveal the view and the mind of the killer and make killing a positive thing by reframing and relating it to less perverse senses, such as sex and divine salvation, as a way to mitigate his actions or to accurately represent his acts and his sensations. The mind of the serial killer builds pleasant and positive representations of death, cause this is how his body perceives the act of killing.

Keywords: Cognition. Conceptual Metaphor. Serial Killer.

¹ Mestre em Estudos da Linguagem e Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: <joosy.curtii@gmail.com>.

1 Introdução

A preocupação em se desvendar a mente de criminosos vem crescendo nos últimos tempos a fim de se descobrir como ela funciona e, assim, estudar formas de se evitar novos acontecimentos e/ou reabilitá-los. Nosso intuito, aqui, porém, é buscar compreender os aspectos cognitivos do assassino com base em sua linguagem, uma vez que esta é reflexo daqueles e do modo como ele estrutura suas experiências cognitivamente, como ele vê o mundo e atua sobre ele.

Levando em consideração que o homicídio é o crime rei, pois atinge diretamente o objeto central de toda a ordem jurídica – a vida humana – e, conseqüentemente, aniquila a ordem jurídica em face de cada vítima, uma vez que não há ordem jurídica sem vida e não tem sentido ordem jurídica que não se dirija à sua proteção e dignidade (MARZAGÃO JÚNIOR, 2009), um dos fatores que move o assassino serial é o prazer advindo do poder exercido sobre as vítimas, da sensação sentida ao subjugar-las, humilhá-las, controlá-las e matá-las. Sendo a vida o bem mais precioso do homem, a sensação de tirar esse bem de outrem faz com que o assassino se sinta superior, potente, com o controle da vida nas mãos, o que revela, também, seu egocentrismo e sua crueldade.

O assassino serial não costuma parar até que seja capturado ou morto, e, enquanto pratica seus crimes, vai ganhando mais experiência e aperfeiçoando suas técnicas. O que se tem, dessa forma, é que o universo criminal do assassino é refletido em sua linguagem, que, basicamente, é a materialização verbal de toda violência, frieza e crueldade por ele praticadas. Além de ser uma forma de subjugar suas vítimas por meio da violência verbal: insultos, humilhações, ofensas, intimidações e aterrorizamento, a linguagem do assassino também retrata e traduz sua personalidade, como sua mente funciona, como seus instintos conduzem suas ações e de que forma ele é movido e envolvido pelas sensações que marcam o crime antes, durante e depois, afinal, os assassinos conhecem as palavras e seus significados, mas falta-lhes uma habilidade em diferenciar entre palavras neutras e emotivas, o que indica insensibilidade a conotações emocionais tanto na linguagem falada quanto na escrita (ROLAND, 2014) e comprova sua falta de empatia ou remorso. As sensações do assassino falam, tornam-se linguagem, e, para tanto, valem-se de estratégias, métodos e recursos linguísticos para manifestar-se e evidenciar sua natureza característica.

É nesse cenário que a metáfora torna-se um recurso, utilizado principalmente em depoimentos, em interrogatórios e em entrevistas. Trata-se da metáfora não mais entendida apenas como uma forma de comparação, uma referência a outros objetos ou sentidos cujo valor semântico seja semelhante, mas como uma manifestação do pensamento, que é metaforicamente estruturado devido às nossas experiências, e como um meio pelo qual a língua acontece de forma concreta, produzindo significados e garantindo a interação e a comunicação.

A Linguística Cognitiva destaca-se como principal teoria a conceder importância a esse novo conceito de metáfora, uma vez que define a relação entre palavra e mundo como mediada pela cognição e postula, por conseguinte, que as palavras não contêm significados, mas orientam

a construção do sentido: “[...] o significado deixa de ser um reflexo do mundo, e passa a ser visto como uma construção cognitiva através da qual o mundo é apreendido e significado” (FERRARI, 2011, p. 14), passando a tratá-la como um processo fundamental no uso cotidiano da linguagem (FERRARI, 2010).

Nesse universo, também se destacam Lakoff e Johnson (2002), pioneiros nos estudos acerca da metáfora conceitual, os quais propõem um afastamento das noções clássicas de metáfora, provenientes da retórica aristotélica, e instituem um novo paradigma, que considera a metáfora um elemento estrutural do pensamento humano, tornando-se, assim, parte da cognição humana. Assim, as metáforas deixam de ser figura de linguagem, utilizadas com fins literários ou retóricos, e vêm sendo consideradas parte da linguagem como um todo, presentes na linguagem cotidiana como forma de expressão e de manifestação da maneira como entendemos determinados conceitos no mundo (ARAÚJO, 2003).

Bagno (2014) afirma que o ser humano é ser na linguagem pois a linguagem, além de um fenômeno de ordem cognitiva, é nosso próprio ambiente. Desse modo, assim como o homem é um ser social, a linguagem e a cognição também são, pois se constroem em comunidade, em um trabalho coletivo. Ou seja, o conhecimento é social, constrói-se e transforma-se em coletividade por meio de experiências, de tradições, de culturas, de ações sociais.

Visto que nos expressamos, representamos experiências, adquirimos, processamos, produzimos e transmitimos conhecimento e informações por meio da linguagem (BAGNO, 2014), com a intenção de produzir sentido, essa capacidade de significar é a base primordial de todo discurso, inclusive do assassino serial, que é repleto de percepções, de finalidades, de sentimentos, de posicionamentos e de efeitos, já que é por meio da língua que ele se situa no mundo, na sociedade e no discurso, assume um lugar de fala (e de assassino), narra suas ações, conceitua-as, com base em suas experiências e em seus contextos, e revive o momento do crime, as sensações e as emoções sentidas quando dos assassinatos.

A metáfora conceitual envolve língua e conceito, em que mapeamentos conceituais e expressões linguísticas articulam-se verbalmente, pois se trata de uma representação do real ou de abstrações materializadas, as quais são trazidas para o real, seja para tornar essas abstrações compreensíveis, seja para significar o que não conseguimos por meio da denotação ou para conferir sentidos novos, transformá-los, enfatizá-los, dotá-los de força, de carga emotiva, literal, expressiva.

Posto isso, este artigo situa-se no campo teórico dos estudos a respeito da Cognição e visa investigar a língua em funcionamento por meio do recente fenômeno da metáfora conceitual, especificamente a metáfora estrutural, quando um conceito é estruturado metaforicamente e compreendido em termos de outro, trazendo-a para o universo criminal do assassino serial, em que a linguagem manifesta-se como representação e caracterização da mente e do comportamento desse criminoso. Para fins de análise, o *córpus* constitui-se de uma

entrevista realizada com o Vampiro de Niterói (Marcelo Costa de Andrade), um assassino serial brasileiro que atuou no Rio de Janeiro por nove meses na década de 1990, vitimando 13 crianças do sexo masculino. A entrevista está disponível, na íntegra, no livro *Serial Killers: made in Brazil* (CASOY, 2014a), e por meio dela buscamos explorar o papel da metáfora conceitual, como ela atua em diferentes discursos, especificamente no discurso do assassino serial, e quais suas representações, dado o contexto em que ocorrem. O objetivo, portanto, é compreender como o assassino utiliza a metáfora conceitual para traduzir seu conjunto de experiências particulares a partir do processamento cognitivo.

2 Cognição e metáfora conceitual

Bagno (2014, p. 59) define a linguagem como “[...] todo e qualquer sistema de signos empregados pelos seres humanos na produção de sentido, isto é, para expressar sua faculdade de representação da experiência/conhecimento”. Assim, ela é um fenômeno de ordem sociocognitiva, ou seja, é uma capacidade biológica da espécie humana de adquirir, de produzir e de transmitir conhecimento por meio de representações e de simbolizações do mundo, bem como uma força motora de coesão social; é o que nos conecta e articula em sociedade: é por meio dela que interagimos, que nos relacionamos de forma global, expressamo-nos, significamos, representamos abstrações, transformamos o mundo, tornamo-nos seres sociais e sociáveis.

Isso nos direciona à Linguística Cognitiva, a qual, segundo Ferrari (2001), baseia-se no uso, pressupondo que o contexto orienta a construção do significado e que o conhecimento enciclopédico é um sistema estruturado e organizado em frames, assumindo que os diferentes aspectos do conhecimento a que uma palavra dá acesso não têm status idêntico, mas variável, conforme diversos elementos que o influenciam. Acrescente-se a isso que a Linguística Cognitiva

Concebe o significado como construção mental, em um movimento contínuo de categorização e recategorização do mundo, a partir da interação de estruturas cognitivas e modelos compartilhados de crenças socioculturais. Trata-se, portanto, de estabelecer uma semântica cognitiva, a qual sugere uma visão enciclopédica do significado linguístico, em contraste com a visão de dicionário tradicionalmente adotada nos estudos semânticos (FERRARI, 2011, p. 15).

Por tais razões a Semântica Cognitiva fundamenta-se na ideia de que o significado é sempre mediado por processos inerentes à cognição humana, dentre os quais temos a metáfora cognitiva (FERRARI, 2010). Assim sendo, ocorre que nossos textos e discursos são dotados de cargas e de fatores diversos, responsáveis pela compreensão, pela interpretação e pela atribuição de sentido por parte dos interlocutores. Portanto, da percepção de que nossa linguagem é dotada de metáforas, surgiu a necessidade de considerá-las importantes no processo comunicativo enquanto elemento do pensamento e guia para a compreensão da linguagem e do comportamento humano.

A partir da década de 1970, rupturas paradigmáticas a respeito da metáfora trouxeram para os estudos os aspectos cognitivos e sociais de interação. Assim, desde Aristóteles, no século IV a.C., com a tradição

retórica, em que a metáfora era considerada apenas um fenômeno da linguagem, desvio da linguagem usual e ornamento linguístico, sem nenhum valor cognitivo, passando pelo pressuposto objetivista, que postulava evitar o uso da linguagem figurada quando se pretendesse falar objetivamente, as metáforas deixaram de ser linguagem figurada e ganharam um caráter cognitivista, tornando-se operações cognitivas fundamentais e um modo de se conceitualizar o mundo (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

Segundo a teoria da metáfora conceitual, tais metáforas só são possíveis porque existem metáforas no sistema conceitual humano. Elas não são produzidas de forma arbitrária, mas parecem ser produzidas de forma natural, automática e inconsciente no momento da elocução. Como as metáforas são recorrentes nas diferentes situações de comunicação, elas acabam tornando-se convencionais na língua. Nesse sentido, o homem vive por meios de metáforas geradas pela experiência subjetiva, pela emoção e pela imaginação (ARAÚJO, 2003), e nem sempre são percebidas ou propositais.

Para Ferreira, Glodnadel e Krauspenhar (2007), a teoria da metáfora conceitual, ao revelar a densidade metafórica da linguagem verbal, chama a atenção para o fato de que há um cruzamento de sentidos que funda a própria linguagem como fenômeno da cognição. Sendo assim, o discurso verbal está inegavelmente marcado por um cruzamento permanente de sentidos, cuja ocorrência ultrapassa em muito os usos metafóricos considerados literários.

Sabendo-se que corpo e mente não são dissociáveis, e com base nas investigações de Reddy (1979), Lakoff e Johnson começaram a analisar enunciados da linguagem cotidiana e a descobrir sistemas conceituais metafóricos que regem nosso pensamento e nossas ações. Diante disso, conseguiram mostrar que compreendemos o mundo, a cultura e nós mesmos por meio de metáforas, pois muitos conceitos básicos, como tempo, quantidade, estado, ação, e conceitos emocionais, como amor e raiva etc., são compreendidos metaforicamente, com base em nossa experiência corporal. Tem-se, então, que a mente é corporificada, isto é, “[...] estruturada através de nossas experiências corporais, e não uma entidade de natureza puramente metafísica e independente do corpo” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 28).

Quer dizer, partimos das experiências corporais, dos sentidos, para compreender o mundo, explicar, definir e classificar as coisas que o constituem (*A felicidade é o caminho*) e as sensações às quais estamos sujeitos (*Hoje eu estou para baixo*), para expressarmos nossas ideias e nossos pensamentos (*Isso não vai nos levar a nada*) etc., em uma interação entre corpo, mente e linguagem.

Ao compreendermos acontecimentos reais ou eventos discursivos, somos capazes de construir representações mentais significativas sobre estes apenas se tivermos um conhecimento mais geral sobre tais acontecimentos. Isso porque se pressupõe que compreender envolva não somente o processamento e a interpretação de informações exteriores, mas, também, a ativação e o uso de informações internas e cognitivas (DIJK, 2011), ou seja, aqueles conhecimentos e aquelas experiências já armazenados em nossa mente e que são mobilizados de

forma simultânea ao processamento das informações e/ou dos acontecimentos e sua compreensão. Ou, conforme Ortony (1993, p. 12 *apud* LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 13), para a cognição, o conhecimento da realidade, tenha sua origem na percepção, na linguagem ou na memória, precisa ir além da informação dada, mas emerge da interação dessa informação com o contexto no qual ela se apresenta e com o conhecimento preexistente do sujeito conhecedor.

Desse modo, uma vez que as metáforas são constituídas a partir de experiências particularizadas e processadas na mente de cada indivíduo, armazenadas em comunhão com saberes acumulados e modelos já estabelecidos, divididos e também individuais, a construção e a conceitualização (materializada na e pela linguagem) das metáforas dão-se de forma subjetiva, singular, bem como a aceitação e compreensão de outras. O sistema conceitual do homem, portanto, surge da sua experiência com o próprio corpo e com o ambiente físico e cultural em que vive. Tal sistema é compartilhado pelos membros de uma comunidade linguística (CARVALHO, 2003) e faz parte de sua compreensão, atuando de forma diferente em outras comunidades que não partilham da mesma bagagem e dos mesmos conhecimentos.

Ou, sendo a linguagem um modo da cognição humana, que se constitui e materializa no social, expressa por meio da língua sob a forma de metáforas, dentre outras, ao tornarem-se figuras do pensamento humano, em relação com o contexto social, as metáforas tornam-se, também, cognitivas.

Nessa perspectiva, a metáfora situa-se em uma dimensão cognitiva, em um processo por meio do qual experiências são elaboradas cognitivamente, a partir de outras já existentes no nível conceptual. Ocorre, dessa forma, uma “superposição” de uma experiência já incorporada e linguisticamente determinada a outra experiência a ser mapeada pelo pensamento e pela linguagem (VEREZA, 2010), tornando-se estrutura em que conceitos diferentes serão ancorados e produzirão novos sentidos de forma contextualizada. À vista disso, Carvalho (2006) explicita que, logo, a função da metáfora é a de estender as capacidades de comunicação e de conceitualização do ser humano, atuando como um elo entre argumentos lógicos e emocionais.

Então, assim como mente e corpo não se separam, fatores sociais também se tornam indissociáveis nesse processo, e cada indivíduo elabora e compreende as metáforas de uma maneira, de acordo com o contexto, com suas intenções, suas expectativas, seus conhecimentos prévios e suas capacidades linguísticas, textuais e cognitivas, ativando e (re)construindo saberes e experiências pré-armazenados como modelos e representações, com base em suas vivências e em particularidades culturais, sociais, históricas, geográficas, econômicas etc. A metáfora conceitual, assim, não seria “propriedade” de um indivíduo, mas faria parte de um “inconsciente cognitivo coletivo”, mantendo uma relação de determinação mútua com a cultura e com a língua (VEREZA, 2010, p. 205).

Araújo (2003) afirma que, na teoria da metáfora conceitual, as metáforas são identificadas a partir da análise das expressões linguísticas: primeiro, observa-se alguma sistematização nas expressões

linguísticas; segundo, identifica-se a metáfora conceitual subjacente a essa sistematização; e, finalmente, busca-se mais expressões linguísticas para confirmar a existência da metáfora.

Lakoff e Johnson (2002) utilizam o termo mapeamento para designar o conceito metafórico (em letras maiúsculas) composto por domínio origem, ou fonte, e domínio alvo, cujas expressões metafóricas expressam nossas formas de compreender/definir algo. Como exemplo, o mapeamento AMOR É UMA VIAGEM é composto pelo domínio-fonte viagem + o domínio-alvo amor, em que DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE/DOMÍNIO-ALVO COMO DOMÍNIO-FONTE por meio de correspondências, resultando em expressões metafóricas como: *Agora não podemos voltar atrás; Nossa relação não vai chegar a lugar nenhum*. Para tanto, os autores estabelecem três tipos de metáforas: estruturais, orientacionais e ontológicas.

Aqui, todavia, focar-nos-emos nas metáforas estruturais, que é quando um conceito é estruturado em termos de outro, o que, normalmente, tem reflexos em extensões maiores do discurso, uma vez que a metáfora disponibiliza um campo semântico adicional para o uso (FERREIRA; GLODNADEL; KRAUSPENHAR, 200).

3 O assassino serial

Dentro do âmbito criminal existem diferentes classificações para assassinos, as quais variam de acordo com diversas características e diferentes elementos que definem, especificam e fazem parte do ato criminoso antes, durante ou depois, como o modo de atuação, a motivação, a arma de crime, o tempo.

O termo *serial killer* (assassino serial) é relativamente novo: foi usado pela primeira vez nos anos 1970, por Robert Ressler, agente aposentado do FBI, da unidade de Ciência Comportamental (CASOY, 2014), devido à necessidade de se diferenciar o assassino serial dos demais tipos de assassino. Dessa maneira, o assassino serial é definido como o indivíduo que comete uma série de crimes de homicídio de forma espaçada, durante algum período, com pelo menos alguns dias de intervalo entre esses homicídios, seguindo um padrão de ação ou de comportamentos para executar suas vítimas (como *modus operandi* e assinatura). Alguns estudiosos afirmam que cometer ao menos dois assassinatos já faz do assassino um assassino serial; outros apontam que são necessários ao menos quatro assassinatos (CASOY, 2014). Porém, a quantidade não é fator decisivo na caracterização do assassino serial, mas, sim as causas do crime.

Geralmente, os crimes são cometidos sem motivos e as vítimas são pessoas desconhecidas do assassino, escolhidas ao acaso, ou por algum estereótipo que tenha significado simbólico para ele, pois, de fato, elas representam apenas símbolos, meios pelos quais o assassino pode satisfazer-se e concretizar sua busca por prazer e por poder, afinal, o assassino serial “[...] não procura uma gratificação no crime, apenas o exercita seu poder e controle sobre outra pessoa” (CASOY, 2014, p. 20; 23) para satisfação pessoal.

Normalmente, o assassino serial enxerga suas vítimas como objetos que ele pode humilhar, torturar física e psicologicamente e matar, porque é o que o faz sentir-se bem. O assassino serial, então, não vê a vítima como uma parceira na realização da fantasia, mas como o próprio objeto de fantasia, por isso, tende a escolher vítimas mais fracas que ele, para facilitar seu domínio. De forma geral, as vítimas são mulheres, prostitutas, sem-tetos, homossexuais, crianças, e, na maioria das vezes, o crime tem relação com o prazer sexual (CASOY, 2014).

Conforme Casoy (2014), diferentemente de como ocorre em outros homicídios, no assassinato em série a ação da vítima não precipita a ação do assassino, haja vista que ele é sádico por natureza e não age motivado, mas procura prazeres perversos ao torturar as vítimas, até mesmo após a morte, como em alguns casos, pois o assassino serial tem a necessidade de dominar, de controlar e de possuir a vítima para sentir-se bem e no controle. Assim, quando a vítima morre e/ou não tem mais serventia para o assassino, ele sente nova vontade de cometer os crimes e buscar satisfação pessoal, até que seja capturado.

Marcado pela dissimulação e pela falta de empatia, com um perfil de psicopata, o assassino serial é, por natureza, cruel, sádico e perverso. Normalmente, os assassinos seriais são pessoas inteligentes, articuladas, convivem bem em sociedade, são gentis e educados, em busca por esconderem sua real personalidade e não serem descobertos; demonstram, caracteristicamente, ausência de sentimentos éticos, altruístas e morais, além de egocentrismo, inexpressividade de culpa, ausência de remorso, incapacidade de estabelecer laços de amor, conduta agressiva e violenta, emoções superficiais, irresponsabilidade e insensibilidade (CASOY, 2014a). Frequentemente classificados como organizados e metódicos, eles mostram ausência de nervosismo, de manifestações neuróticas e de delírios ou outros sinais de pensamento irracional, são mentirosos, manipuladores e preparados (CASOY, 2014), adotando assinaturas e modos de agir únicos, como uma marca para diferenciá-los. Entretanto, existem aqueles que sofrem de algum transtorno psicológico, denominados desorganizados, caracterizados como desajeitados socialmente, despreparados, pouco inteligentes e marcados por delírios, cujo modo de agir acaba sendo marcado por desordens, falhas e lacunas que fazem com que sejam capturados logo.

Transitando entre essas classificações, Marcelo Costa de Andrade é um assassino serial brasileiro que atuou no Rio de Janeiro na década de 1990, fazendo 13 vítimas: crianças entre cinco e 13 anos. Seus atos envolviam agressão, molestações, estupro, assassinato por asfixia, decapitação ou esmagamento craniano, e, às vezes, necrofilia e ingestão do sangue das vítimas.

De acordo com Casoy (2014a), nascido em 1967, na favela da rocinha, Marcelo foi filho de pais separados e teve uma infância complicada, sendo agredido e abusado pelo pai, nervoso e alcoólatra. Quando criança, era tido como um menino esquisito, que ria sozinho, tinha poucos amigos, vivia isolado e tinha uma realidade própria. Nas horas livres, gostava de nadar, de pescar e de matar gatos. Comumente tinha sangramentos pelo nariz, visão de vultos e de fantasmas durante a noite e vários ferimentos na cabeça, provocados por surras com cabo de

vassoura ou correia, por quedas e acidentes. Marcelo chegou a ser internado em um colégio interno pela mãe e pelo padrasto, mas acabou fugindo.

Vale ressaltar que sofrer abuso e violência na infância e crescer em famílias e lares desestruturados são elementos comuns no perfil de assassinos em série, atuando como possíveis explicações para esse desvio de conduta, ainda que não sejam uma regra ou específicos para esse tipo de criminoso. O fato é que a maioria dos assassinos seriais é afligida por uma angústia, e a solução para isso decorre do assassinato. Como a angústia é constante e momentânea, há sempre a necessidade de saná-la novamente, assassinando outras pessoas. Por isso, nem sempre é sabido de onde vem essa angústia, o que a originou ou a desencadeou, mas, com efeito, a linguagem é uma das principais formas de se compreender tais fatores, posto que é um eficiente meio de expressão, de manifestação, de reflexão e de esclarecimento, notadamente daquilo que é mais particular e íntimo.

Ainda na infância, Marcelo foi apresentado à umbanda e ao candomblé, e ficou muito impressionado com as possessões e as oferendas para as diversas entidades poderosas que assistiu “descerem” no centro espírita. Julgado como retardado e burro, tinha problemas na escola, sendo que conseguiu apenas ser alfabetizado e aprender contas matemáticas simples. O assassino relatou que tinha vontade de internar-se em um hospital para que verificassem seu cérebro, porém, nunca foi examinado ou tomou medicamentos (CASOY, 2014a)

Na adolescência, despertou para a sexualidade precocemente. Foi renegado e passou a morar na Cinelândia aos 13 anos, encantado pelo nome do lugar, que se assemelhava à Disneylândia, cidade onde moravam seus personagens de ficção favoritos, como o Mickey e o Tio Patinhas (CASOY, 2014a). Na rua, conheceu homens mais velhos, com os quais se relacionou, e foi abusado sexualmente, aprendendo a prostituir-se para ganhar dinheiro. Durante essa fase, foi internado na Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (Febem) e na Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Funabem) por diversas vezes. Marcelo gostava de viajar pelo Brasil e estava sempre se mudando entre o Rio de Janeiro e o Ceará, ora morando com a mãe, ora com o pai, ora com os avós. Também não conseguia estabilidade profissional, mesmo não bebendo, não fumando e não usando drogas.

Após alguns anos morando na rua e/ou com os parceiros mais velhos, Marcelo voltou a morar com a mãe aos 23 anos e filiou-se à Igreja Universal do Reino de Deus, passando a ir à missa quatro vezes por semana. Nesse período, sua mãe começou a estranhar alguns comportamentos do filho, como a obsessão por revistas que mostravam fotografias de crianças, principalmente as de olhos azuis; as roupas sujas de sangue, com as quais algumas vezes ele voltou para a casa; e a coleção de bermudas infantis que ele guardava em uma caixa de isopor dentro do armário (2014a).

Marcelo começou a matar em 1991. Ele atraía suas vítimas, meninos que encontrava na rua, com idades entre cinco e 13 anos, oferecendo pratos de comida, doces, lanches ou dinheiro, e levava como recordação suas bermudas. O assassino serial interessava-se apenas por

vítimas do sexo masculino e crianças entre seis e 13 anos, pois elas tinham a pele lisinha, macia e bonita, e porque ele não conseguia atrair mulheres adultas para as relações sexuais, como ocorre normalmente. A questão da idade é importante porque, para o assassino, crianças maiores de 13 anos não eram mais puras e inocentes (tomando como base sua adolescência de prostituição, em que não era mais puro), portanto, não iriam para o céu quando morressem (e ele desejava que elas fossem, por isso cometia os crimes); já as crianças menores de seis anos não tinham o corpo tão desenvolvido igual aos de 11, 12 e 13, logo, não o satisfiziam como ele queria.

Tendo a BR-101, que liga Sul e Nordeste do Brasil, nas imediações de Niterói, como área de atuação, Marcelo matou 13 meninos, em um período de nove meses, e, apesar de não se achar um vampiro, foi apelidado de Vampiro de Niterói por beber o sangue das vítimas, acreditando que ficaria tão bonito e puro quanto elas.

Foi por meio de um deslize que Marcelo foi capturado: após atrair dois irmãos, matou o mais novo (pois, dada a sua idade, não lhe interessava) e manteve o mais velho vivo até o dia seguinte, molestando-o durante esse tempo. Pela manhã do outro dia, o assassino levou a criança consigo para o trabalho, alegando que queria guardá-la para a noite, porém, devido a um descuido, a criança acabou fugindo, contando tudo o que aconteceu para a família e levando a polícia até o local de trabalho de Marcelo, onde foi preso uma semana depois. A partir de sua captura, resolveu confessar todos os seus crimes, os quais foram detalhados por ele, durante a entrevista, com descrição cuidadosa e minuciosa (CASOY, 2014a).

Marcelo foi considerado uma pessoa com traços psicopáticos de personalidade, provavelmente como consequência de sua infância abandonada. De acordo com os psiquiatras que o avaliaram, ele não era totalmente capaz de entender o mal que fazia, era frio e não tinha capacidade de controlar-se (assassino organizado, ou psicopata). Foi diagnosticado deficiente mental, doente mental grave, com esquizofrenia e psicopatia, e portador de distúrbios comportamentais – perversão de conduta (assassino desorganizado, ou psicótico). Assim, Marcelo foi absolvido pela justiça por ser inimputável e enviado ao Hospital de Custódia e Tratamento psiquiátrico Heitor Carrilho, no Rio de Janeiro, para tratamento por tempo indeterminado. Após fuga, foi transferido para o Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Henrique Roxo, em Niterói, em 2003, sem previsão de libertação (CASOY, 2014a).

Cabe enfatizar que o atestado de sanidade mental é instaurado quando existe a suspeita de que o acusado, em qualquer tipo de crime, possa ser doente mental. O processo do réu é suspenso e ele é submetido ao exame até que se comprove ou se descarte essa possibilidade. Quando há um quadro mental que tenha relação direta com o crime, o réu é isento de pena (inimputável) e a medida de segurança é aplicada, por ser considerado perigoso (CASOY, 2014a).

Contudo, a doença mental como agente causador de um assassinato não é a principal causa. O psicólogo clínico e forense Serafim (in CASOY, 2014a, p. 317) afirma que o comportamento desse tipo de assassino

envolve, também, causas de origem biológica (fatores genéticos, hereditários, lesões no sistema nervoso, por exemplo), psicológica (doenças mentais que interferem na capacidade de julgamento, privações de vivência de amor e maus-tratos ao longo da infância, por exemplo) e/ou social (desigualdade, preconceito, violência doméstica, abuso sexual, por exemplo).

Enquanto internado no Hospital de Custódia Heitor Carrilho, Marcelo comandou bailes de forró nas tardes de sábado como DJ, como parte de seu tratamento psiquiátrico, e apresentou comportamento calmo e exemplar, apesar de sempre dizer que ainda ouvia vozes que ordenavam que ele “mandasse crianças para o céu” (CASOY, 2014a, p. 199).

4 Entrevista com o Vampiro de Niterói: análise

Conforme Casoy (p. 298), “[...] a importância das entrevistas com criminosos é inegável. Conhecer suas histórias, o contexto de sua criação, sua crença, seus pensamentos. Tentar desvendar o caminho que a violência faz dentro do ser humano”. Da mesma forma, Roland (2014) aponta que um método eficaz para saber o que se passa na mente dos assassinos é a conversa, afinal, quem melhor para expressar isso do que o próprio criminoso? Isso porque, segundo John Douglas, analista do FBI, “[...] a maioria dos criminosos gosta essencialmente de falar sobre si mesmo e regozijar-se com o reconhecimento que eles imaginam que seus crimes lhes trouxeram”, assim, em entrevistas ou interrogatórios, os assassinos têm a oportunidade de “[...] compartilhar suas fantasias com aqueles que imaginavam poder apreciar sua arte” (ROLAND, 2014, p. 98). Assim, a linguagem torna-se o meio pelo qual o assassino revela sua mente, manifesta seus pensamentos, seus modos de, cognitivamente, organizar o mundo e suas experiências, e satisfaz-se mais uma vez, agora lembrando os crimes.

Os trechos analisados fazem parte de uma entrevista realizada em 2003 com o assassino, no Manicômio Judiciário Heitor Carrillo, e conduzida pela criminóloga Ilana Casoy (I.) com a colaboração dos psicólogos Maria Adelaide de Freitas Caires (M.A.) e Antonio de Pádua Serafim, e do psiquiatra Sérgio Paulo Rigonatti. A entrevista está disponível, na íntegra, no livro *Serial Killers: made in Brazil* (CASOY, 2014a), de onde foram retirados os trechos. Para tanto, tomaremos como recurso a metáfora estrutural, definida por Lakoff e Johnson (2002) como o caso em que um conceito é estruturado metaforicamente e compreendido em termos de outro.

A entrevistadora, Ilana Casoy, relata que Marcelo era calmo, educado e parecia uma criança, apesar de, na época, ter 37 anos. Ele não tinha a menor ideia da dimensão de seus atos, tinha face mímica, expressão plácida e fala monótona, não sentia arrependimentos pelas vítimas, apenas pelas consequências que os crimes trouxeram para ele (CASOY, 2014a), descrevendo seus atos criminosos com frieza em riqueza de detalhes.

A seguir, serão expostos a estruturação das metáforas, os exemplos de funcionamento destas nas falas de Marcelo, ao narrar seus atos, e as

análises, tomando como estrutura, primeiramente, a construção dos mapeamentos metafóricos DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE/DOMÍNIO-ALVO COMO DOMÍNIO-FONTE. As construções linguísticas que evidenciam as metáforas estão destacadas em itálico.

ASSASSINATO É SALVAÇÃO:

[...]

I. E aí ele morreu ou não?

MARCELO Demorou um pouco e *aí* morreu.

I. Foi nele que você usou a pedra?

MARCELO Não, ele não. Eu também não tava me importando que ele tinha morrido...eu não tava bem da cabeça mesmo...*Eu pensava que ele morrendo assim, por ser menino ainda, ele ia pro céu.* Por ser menino ele ia para o céu.

[...]

M.A. *Aí* veio esse pensamento que *ele precisava morrer para ir para o céu?*

MARCELO Não, *se eu fizesse esse sadismo forte com ele, sentir prazer sexual com ele, a ponto até de matar ele, ele ia...Eu tinha prazer na união porque eu tava vendo que ele ia pro céu. Eu pensava assim.* Não ia pro inferno, né, eu pensava assim.

[...]

M.A. Onde você aprendeu que uma criança morrendo iria para o céu??

MARCELO *Porque o pastor falou, né?* Ele falou que...*só as crianças inocentes mesmo.*

[...]

(CASOY, 2014a, p. 237, grifos nossos).

Como afirma Lakoff e Johnson (2002), as metáforas estruturais permitem usar um conceito detalhadamente estruturado e delineado, de maneira clara, para estruturar um outro conceito, e fundamentam-se em correlações sistemáticas encontradas em nossa experiência. Assim, o assassinato relaciona-se com a salvação a partir do momento que aquele se torna veículo para este, com base nas experiências e nos conhecimentos adquiridos por Marcelo em sociedade, na igreja – onde o pastor dizia para ele que crianças iriam para o céu –, em suas relações cotidianas em casa e na rua e em conceitos já formalizados em sua mente.

Entrar no reino do céu é garantir nossa salvação: se os escritos religiosos apontam que crianças inocentes vão para o céu quando morrem, matá-las, para o assassino, é uma forma de levá-las até o céu. A metáfora aqui presente produz o significado de que o assassinato não é algo ruim, mas permite à vítima ganhar o céu, garantindo sua salvação. O fato de a vítima ser criança corrobora a ideia de salvação, dada a crença religiosa de que crianças, por serem inocentes e puras, são as primeiras a garantir lugar no céu, e cuja inocência deve ser apreendida pelos adultos, para que estes também entrem no reino, como Jesus assegura, em Mateus, 19: 14: “Deixem as crianças, e não lhes proibam de vir a mim, porque o Reino do Céu pertence a elas” (BÍBLIA, 2002, p.

1265). Inclusive, o próprio Pastor da Igreja frequentada por Marcelo também afirma essa ideia e passa a respaldar o discurso e os atos do assassino, o que fica claro quando ele relata na entrevista: “Porque o pastor falou, né? Ele falou que...só as crianças inocentes mesmo”.

Nesse caso, o uso da conjunção *porque* revela motivo, explicação, justificativa, conferindo à fala do pastor uma carga de autoridade e de autorização para a consumação dos assassinatos; o uso do marcador conversacional *né* sinaliza uma confirmação dessa ideia de autorização, como forma de apoio discursivo em busca de uma adesão dos interlocutores sobre essa afirmação; e o uso da palavra *mesmo* tem um valor de reforço da premissa ‘apenas crianças menores de 13 anos e menores de 6 são puras, portanto, somente elas vão para o céu’, complementada pelo advérbio de exclusão *só*, limitando o grupo de vítimas e colocando-as em um grupo específico: “[...] só as crianças inocentes mesmo”.

Logo, a salvação é o domínio-fonte que se deseja alcançar por meio do domínio-alvo, que é o assassinato. Para Marcelo, apenas crianças de até 14 anos eram puras, por isso, tirar-lhes a vida nesse período garantir-lhes-ia a entrada no reino de Deus, o que é algo bom e que todos buscam: “O céu é o fim último e a realização das aspirações mais profundas do homem, o estado de felicidade suprema e definitiva” (JOÃO PAULO II, 1999, p. 289), ou seja, Marcelo estava ajudando-as, viabilizando e guiando essa chegada ao céu.

Acreditar que matar uma criança levá-la-á para o céu é uma fantasia para Marcelo. Nesse sentido, Casoy (2014) aponta que a fantasia, para o assassino serial, é algo compulsivo e complexo, e acaba transformando-se no centro do seu comportamento: a fantasia torna-se o motivo do crime, o crime é a própria fantasia, e, a vítima, apenas o elemento que a reforça: esse comportamento fantástico torna os acontecimentos mais reais e, logo, também os prazeres deles advindos (CASOY, 2014). Fantasias também é uma forma de amenizar o teor bárbaro do crime, atuando como respaldo e/ou justificativa para que o ato seja cometido, uma vez que, comumente, a fantasia pauta-se no agradável, no divertido e no bem-intencionado para todos os envolvidos.

ASSASSINATO COMO FETICHE:

[...]

MARCELO Aí...

M.A. Veio o sadismo...

MARCELO Aí eu matei ele enforcado com a própria camisa dele.

M.A. Mas vinha aquela *vontade de matar* mesmo? É isso?

MARCELO É.

M.A. Veio a vontade de matar?

MARCELO É. Fui *possuído pelo sadismo*, né.

M.A. Pelo sadismo.

MARCELO É.

M.A. E aí era uma coisa muito forte?

MARCELO É.

M.A. Na hora só veio o desejo e pronto?

MARCELO É.

M.A. E aí? Ele tentou se defender, né?

MARCELO É.

M.A. E o que você fez? Isso te deixava com mais sadismo ainda?

MARCELO É.

M.A. Então, Marcelo, ele começou a se defender. E aí?

MARCELO Aí foi quando eu tampei a boca dele.

M.A. Mas ele não morreu. Ou ele morreu?

MARCELO Não, demorou mais um pouco ainda. Depois ele morreu, né?

M.A. E o que você fez?

MARCELO *Aí eu me sentia bem sexualmente, né.* Aí eu deixei ele pra lá porque ele tava morto e aí eu fui embora.

[...]

(CASOY, 2014a, p. 235-236, grifos nossos).

De fato, não é de hoje que a morte relaciona-se ao fetichismo, principalmente ao sadismo, visto que este é uma das características do assassinato em série, que se fundamenta na violência exacerbada, na humilhação, na submissão e no controle das vítimas, sendo que o fetichismo também reforça a ideia de fantasia como agente na prática do assassinato. Newton (2014) aponta que os assassinos seriais frequentemente sofrem de disfunção sexual que impede os relacionamentos normais, e descreve o fetichismo como uma má orientação do desejo sexual para objetos incomuns ou anormais, como a violação, a violência e a morte. Dentre os fetiches, o sadismo é um dos principais motivos para crimes sexuais e assassinatos em série, e, validando essa premissa, o Vampiro de Niterói, durante a entrevista, afirma que praticava a pedofilia e o sadismo porque não conseguiria sexo com crianças ou com mulheres adultas da maneira comum, consensual e legal.

Krafft-Ebing, psiquiatra alemão responsável pela criação do termo sadismo, aponta que esse tipo de perversão caracteriza-se pela associação entre volúpia e crueldade, em que os impulsos voluptuosos combinados com representações de crueldade aumentam até transformarem-se em poderosos afetos, os quais buscam materializar essas representações de fantasia. Dependendo do indivíduo e da força desses impulsos, o ato sádico pode orientar-se para o coito, associado a maus-tratos preliminares, concomitantes ou consecutivos, e mesmo ao homicídio (KRAFFT-EBING, 2000).

Aqui, Marcelo relata esse sadismo como a vontade de molestar e matar a vítima. Semelhantemente ao que acontece com outros

assassinos seriais, o desejo de matar vem da vontade e da necessidade de sentir-se bem, no controle, no poder, ou, nesse caso, de satisfazer suas vontades e seus instintos, imperativos e inviáveis de serem praticados por vias normais. Para Marcelo, essa sensação era algo bom, que trazia bons sentimentos. Assim, o assassinato perdia seu significado negativo e brutal, e passava a atrelar-se a coisas boas, a ter um sentido positivo, de algo agradável, que ampara o crime, como o aprazimento sexual. Logo, o fetichismo, como satisfação, torna-se a fonte a ser conseguida por meio do assassinato, como se vê na afirmativa *me sentia bem sexualmente, né*, em que o né novamente confirma e enfatiza o estado de espírito e as emoções sentidas como resultado do crime: prazer sexual consequente do ato de matar e do sadismo, também frisado na próxima metáfora.

Todavia, se o prazer sexual comumente advém dos métodos habituais, socialmente aceitos e infundidos, baseados no consenso, com o sadismo o prazer advém de métodos injuriosos, não convencionais e não naturais, mas que, entretanto, não são diferenciados pelo assassino, pois, para ele, não há diferença entre atingir o prazer por vias usuais e estritamente sexuais e atingir o prazer por meio da violência e da crueldade, via modos não sexuais e não atrelados ao prazer coerente e adotado pelo social, dado que para o assassino importa unicamente o prazer (próprio) e seu cumprimento, e não os caminhos para atingi-los. Por essa razão, o assassino serial atrela qualidades eróticas (naturais do sexo praticado de forma “usual”) a objetos e a ações não eróticos e não aprazíveis, pois da forma comum não se alcança o gozo de controlar, de manipular, de manusear, de reprimir, de dominar, de subjugar, de degradar e de ter uma vida nas mãos. Temos, então, que essa metáfora é construída a partir da representação simbólica não apenas das palavras usadas no discurso em entrevista, mas das próprias ações de Marcelo no contexto dos assassinatos.

ASSASSINATO É SATISFAÇÃO SEXUAL:

[...]

M.A. Naquela hora, tinha um vazio que você falou. Mas tinha algum outro pensamento, de que você precisava fazer aquilo? Tinha alguma ordem pra você fazer aquilo?

MARCELO Eu sentia assim um...um *prazer sexual, né? Em tá fazendo aquilo. E de matar também.*

[...]

(CASOY, 2014a, p. 236, grifos nossos).

[...]

M.A. Por quê? O que podia acontecer com você bebendo o sangue dele?

MARCELO *Achava bem sexualmente, né.*

M.A. Ah, *te dava prazer?*

MARCELO *Isso.*

[...]

(CASOY, 2014a, p. 242, grifos nossos).

Uma vez que sexo é bom, fonte de prazer, a satisfação sexual é uma das forças motrizes do homem e a ele inerente. Sabendo que essa satisfação é algo positivo e correto, atingi-la também se torna algo bom, independentemente de quais sejam os meios para tanto. Se o sexo é bom e permite a satisfação, então matar para conseguir tal satisfação é algo justificável e correto, afinal, como o assassino sustenta: “Eu sentia assim um...um prazer sexual, né? Em tá fazendo aquilo. E de matar também”.

Com base na experiência vivida por Marcelo durante sua trajetória de abuso, de prostituição e de falta de sucesso em questões amorosas e sexuais, ele acabou marcado pela ideia de um prazer que é conseguido por meios nocivos, perversos e violentos, e isso se reflete na maneira como ele enxerga o assassinato e o prazer, associando-os de forma que deixem de possuir sentidos opostos, mas que passem a combinar-se ou a ser dependentes. Afinal, conforme Vereza (2010, p. 204),

É importante ressaltar que a metáfora que é conceituada como figura que tem seu lócus no pensamento (a figure of thought) é aquela que não só surge no contexto da cognição, mas é, em si mesma, responsável por parte importante dessa mesma cognição. Assim, a abordagem da metáfora como figura do pensamento e não de linguagem a retira de sua “insignificância” conceptual: ela não é mais apenas um adorno supérfluo, mas um importante recurso cognitivo usado, não só para se “referir” a algo por meio de outro termo mais indireto, mas, de fato, construir esse algo cognitivamente, a partir da interação com um outro domínio da experiência. Dessa forma, a metáfora não seria apenas “uma maneira de falar”, mas sim de pensar (ou até mesmo de “ver”) o real de uma determinada forma e não de outra.

Assim como na metáfora do Assassinato como Fetiche, o Assassinato como Satisfação Sexual também se volta, de forma ainda mais intensa, ao sexo como impulsionador do ato criminoso. Isso demonstra o egoísmo que marca o assassinato serial: a busca pela autossatisfação, sem considerar a forma como aconteça e as consequências da violência imputada à vítima. O assassino serial quer satisfazer-se, principalmente dominando a vítima e deixando isso explícito, pois a superioridade exercida também é fonte de prazer. Abusar da vítima e matá-la é demonstração de poder e de domínio, e beber seu sangue é uma forma de evidenciar quem dominou e quem foi dominado. Desse modo, matar a vítima e beber seu sangue reconfiguram-se como algo benigno, porque levam à satisfação que antes era atrelada ao sexo, pois somente por meio deste ela era obtida, mas que, agora, recategoriza-se e associa-se ao homicídio, que é a maneira de o réu atingi-la. Se o assassinato é um fetiche, então a busca é puramente pelo prazer, pela satisfação sexual, que aqui se torna domínio-fonte.

Lakoff (1987) diz que a inferência à qual uma categorização conduz é baseada na ideia universal de que um mesmo sentido deve estar na mesma categoria: as coisas são categorizadas conjuntamente com base no que elas têm em comum. Isto é, categorizamos o tempo todo, ainda que de forma inconsciente e automática, diante de objetos palpáveis ou abstratos, sempre encaixotando ideias e considerações em quadros conforme suas características equivalentes. A partir dessa proposição, e

sabendo que Marcelo se desenvolveu em cenários em que sexo e violência coexistiam, aconteciam simultaneamente, podemos ratificar, então, que, de fato, como depreendemos na metáfora anterior, para o assassino, prazer sexual e crueldade (generalizando todos os atos perversos cometidos pelo assassino) são condicionados na mesma categoria, como correspondentes, sem discriminação, enquanto as convenções dizem que são abstrações opostas, sem vínculo. Isso posto, se prazer sexual e crueldade estão na mesma categoria, combinando-se, igualando-se e significando a mesma coisa, logo, tornam-se um só, amalgamam-se, são ações que podem ser realizadas de forma mútua e correlacionada, e, logo, é razoável para o assassino que cometer algum tipo de crueldade resulte no prazer que geralmente provém do sexo: matar é prazer e prazer é matar.

5 Considerações

As metáforas influenciam o pensamento do homem, pois são responsáveis por representações, reais ou não, simbolizações, caracterizações e (re)configurações do mundo que o cerca e de todas as ideias nele presentes. Armazenadas em nossa mente e parte da nossa cognição, as metáforas tornam-se conhecimento a ser mobilizado em situações concretas e cotidianas de interação, de socialização e de comunicação, porquanto nos possibilita estruturar a realidade. Porém, além disso, ao produzir novos sentidos e ressignificações, as metáforas conceituais produzem novos conhecimentos, novas maneiras de se pensar e enxergar o mundo e garante a compreensão de forma mais clara e profunda, sob novas perspectivas, bem como é uma forma racional de se falar sobre abstrações e emoções, garantindo lógica e sobriedade ao discurso.

No ambiente criminal, essas metáforas revelam a visão e a mente do assassino e tornam o assassinato algo positivo, pois, ao ressignificar o assassinato, relacionam-no a sentidos diferentes, mais suaves, menos perversos, como uma forma de atenuar suas ações ou de representar, com precisão, seus atos e suas sensações. Ao associar o assassinato ao prazer, aquele se torna mais suave, pois vem atrelado a uma carga positiva, aceita socialmente. Ou seja, o crime torna-se justificável, pois é em nome de sentimentos bons: o prazer, a satisfação, a salvação. Portanto, se é em nome de algo bom, se é em busca de boas sensações, se o assassinato gera prazer e pode conduzir uma criança ao céu, então, pode ser praticado, pois se anula a negatividade (assassinato) e evidencia-se a positividade (prazer, satisfação, salvação), de forma que aquela representa esta: assassinato representa satisfação, transfigura-se como prazer e ressignifica-se como salvação.

As metáforas materializam-se como formas de compreensão do mundo, de acordo com as experiências e as particularidades de cada indivíduo. As experiências e as sensações do assassino serial conduzem-no a uma compreensão do mundo e uma simbolização de assassinato metaforizado como algo bom, pois, para ele, o ato de matar é algo bom, prazeroso. Sua mente constrói representações agradáveis e positivas da morte, pois é assim que o corpo percebe o ato de matar e com ele se

estimula: a sensação é boa, como um ato de salvação divina, e é gostosa, como o sexo e o prazer que o acompanha: o assassinato é o próprio prazer e a própria salvação, então, assassinar a vítima salvá-la-á, conduzindo-a para a vida eterna, nos céus, e produzirá no assassino a satisfação, a sensação de agrado e de dever cumprido. E se a satisfação é o objetivo principal e final, o estímulo responsável por conduzir ao ato final e derradeiro, o assassinato justifica-se em si mesmo, porque, sendo ele a fonte de prazer, torna-se, assim, motivo, meio e finalidade, transformando-se em metáforas que nos revelam as maneiras individuais de se enxergar, perceber e viver o mundo, ainda que em suas formas mais extremas.

Assim, as metáforas conceituais permitem-nos conceituar o mundo de forma que seria difícil expressar diferentemente, e, o mais importante: revelam como a língua é incrível, multifacetada e flexível, comportando diversas formas e diversos usos, bem como a notória capacidade que nossa mente tem de se expandir, de ampliar nosso repertório linguístico, semântico e experiencial, de criar e de compreender novos significados, de construir representações, categorizações e associações diferentes, articulando subjetividade e objetividade, emoção e lógica, ficção e realidade, experiência e conhecimento, corpo e mente, e até abstrações opostas, como bem e mal, prazer e homicídio.

Sabendo-se que a língua constitui-nos e governa-nos em todas as atividades, em toda e qualquer esfera social, aqui, ela se torna indício, meio de fundamentação, de esclarecimento e de exposição, logo, o uso de metáforas na conceitualização das práticas conduzidas pelo assassino como forma de justificá-las demonstra a relação entre a cognição e as atividades do homem. Ou seja, evidencia o fato de que a linguagem é cognitiva, e as metáforas, uma vez que se materializam apenas linguisticamente, também são, pois se originam e perpetuam-se no uso social e contextualizado da língua em interação.

Referências

- ARAÚJO, Antonia Dilamar. Metáforas conceituais na construção do texto acadêmico. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE CIÊNCIAS DA LINGUAGEM APLICADAS AO ENSINO, 2., 2003, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ECLAE_II/metaforas%20conceituais/principal.htm. Acesso em: 01 dez. 2017.
- BAGNO, Marcos. **Língua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2002.
- CARVALHO, Sérgio N. de. **A “guerra” nas palavras: uma análise crítica da metáfora conceptual na retórica do presidente G. W. Bush Jr e de seus colaboradores**. 2006. 148 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em:

http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2007-03-23T122309Z-696/Publico/Tese-SergioCarvalho.pdf. Acesso em: 02 dez. 2017.

- CARVALHO, Sérgio N. de. A metáfora conceitual: uma visão cognitivista. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 7., v. 7, n. 12, 2003, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-04.html>. Acesso em: 01 dez. 2017.
- CARVALHO, Sérgio N. de. Investigando a metáfora conceitual através da teoria e da prática. **Matraga** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 16, p. 219-235, 2004.
- CASOY, Ilana. **Serial killers: louco ou cruel?**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2014.
- CASOY, Ilana. **Serial killers: made in Brazil**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2014a.
- DIJK, Teun Adriaans van. **Cognição, discurso e interação**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FERRARI, Lilian. **Introdução à linguística cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.
- FERRARI, Lilian. Modelos de gramática em linguística cognitiva: princípios convergentes e perspectivas complementares. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 41, p. 149-165, 2010.
- FERREIRA, Luciane Corrêa; GLODNADEL, Marcos; KRAUSPENHAR, Daiana Grings. A Tradução da metáfora: uma abordagem cognitiva. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**, v. 5, n. 8, mar. 2007. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_8_a_traducao_da_metafora.pdf. Acesso em: 30 nov. 2017.
- JOÃO PAULO II, Papa. **Catecismo da igreja católica**: novíssima edição de acordo com o texto oficial em latim. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola (Org.), 1999.
- KRAFFT-EBING, Richard Von. **Psychopathia sexualis**: as histórias de caso. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LAKOFF, George. **Women, fire, and dangerous things**: what categories reveal about the mind. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.
- LIMA, Paula Lenz Costa. **Desejar é ter fome**: novas ideias sobre antigas metáforas conceituais. 1999. 223 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270561>. Acesso em: 02 dez. 2017.
- MARZAGÃO JÚNIOR, Laerte I. (coord.). **Homicídio crime rei**. São Paulo: Quartier Latin, 2009.
- NEWTON, Michael. **A enciclopédia de serial killers**: um estudo de um deprimente fenômeno criminoso, de “anjos da morte” ao matador do “zodíaco”. São Paulo: Madras, 2014.

ROLAND, Paul. **Por dentro das mentes assassinas**: a história dos perfis criminosos. São Paulo: Madras, 2014.

VEREZA, Solange C. O Lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 41, p. 199-212, jun. 2010.

Artigo enviado em: 15/05/2019. Aprovado em: 15/06/2019.

A culpa é de que(m)? O invísivel e o incógnito no discurso sobre o feminicídio

¿La culpa es de que? El invisible y el incógnito en el discurso sobre el feminicídio

Jennifer Alvares¹
Caciane Medeiros²

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019172-188

RESUMO: *Diminuídas, desvalorizadas, agredidas, assassinadas. De um contínuo de violências, chega-se ao feminicídio, a morte de mulheres por condição de gênero, instituído como Decreto-lei em março de 2015. Podemos perceber que o jornalismo brasileiro é reconhecido pelo papel de ser veículo de informação para a população, mas vai além, contribui para a manutenção/circulação de sentidos sobre as formações imaginárias em torno da posição-sujeito mulher em nosso social, dentre eles o imaginário de culpabilização da mulher. Contudo, convém observarmos em que lugares de comunicação este ato se torna visível? Através da Análise de Discurso de linha francesa, procuramos visibilizar como o crime é significado em nossa formação social, lendo em notícias nos meios de comunicação digital o que se diz e o como se diz sobre essas mortes. Objetiva-se depreender as condições de produção que regem as formações discursivas em torno de uma prática significada como espontânea no cotidiano nacional.*

Palavras-chave: Sociedade. Violência. Discurso. Feminicídio. Mídia.

RESUMEN: *Disminuidas, desvalorizadas, agredidas, asesinadas. De un continuo de violencias, se llega al feminicidio, la muerte de mujeres por condición de género, instituido como decreto-ley en marzo de 2015. Hemos podido percibir que el periodismo brasileño es reconocido por el papel de ser vehículo de información para la población, pero va más allá, contribuye al mantenimiento\circulación de sentidos sobre las formaciones imaginarias en torno a la posición-sujeto mujer en nuestro social Sin embargo, conviene observar en qué lugares de comunicación ese acto se vuelve visible? A través del Análisis de Discurso de línea francesa, tratamos visibilizar cómo el crimen es significado en nuestra formación social, leyendo a través de las noticias en medios de comunicación digital lo que se dice y cómo se dice sobre esas muertes. Se pretende deducir las condiciones de producción que rigen las formaciones discursivas en torno a una práctica significada como espontánea en el cotidiano nacional.*

Palabras-clave: Sociedad. Violencia. Discurso. Feminicidio. Midia.

¹ Formada em Letras – Português e Literaturas da Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Maria. Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras em nível de Mestrado. Pesquisadora vinculada ao Laboratório Corpus da UFSM. E-mail: <jealvares@outlook.com>.

² Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Santa Maria. Professora adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Linguística da Universidade Federal de Santa Maria. Orientadora da pesquisa de iniciação científica. Pesquisadora do Laboratório Corpus da UFSM. E-mail: <cacismedeiros@yahoo.com.br>

1 primeiras palavras

Século 21, tempo de mudança, descobertas e luta por igualdade. No cenário latino-americano uma luta em especial interessou-nos por conter marcas específicas e preocupantes em território brasileiro: o assassinato em grande escala de mulheres. O número elevado de mortes de pessoas do sexo feminino contém traços que o tornam particularmente significativo dentro de um cenário de violência urbana e\ou rural, pois ele se mostra não apenas como homicídio comum, mas, sim, como um crime de ódio em muitos dos casos, e de brutalidade em uma parcela significativa destes. Para tal prática há, atualmente, uma lei em vigor e que foi denominada Lei do Femicídio, instituída em 2015, a partir do Decreto-lei 13.104\2015, que modifica o código penal brasileiro datado de 1940.

O objetivo desta pesquisa³ foi compreender como este ato institucionalizado, recentemente, como crime de ódio e desprezo ao gênero feminino, é significado pela sociedade brasileira, a qual se caracteriza por estar inscrita em um imaginário machista e, por muitas das vezes, misógino. Procuramos direcionar o olhar analista para perceber de que modo o discurso que se instaura sobre o feminicídio nas mídias digitais significa em território nacional, além de, por meio desse veículo de comunicação, depreender sob qual perspectiva tal ato é tratado no âmbito jurídico nacional enquanto prática de anulação de vítimas do gênero feminino. Tais objetivos têm como ponto central compreender, da perspectiva discursiva de leitura e análise, o que são essas mortes, por que ocorrem de maneira tão comum em nosso cotidiano, que traços compõem um dizer sobre a mulher e sua imagem dentro de um país conhecido como um dos mais machistas dentre todos.

Para tanto, nossa perspectiva de trabalho enquanto analistas procurou buscar dar conta das pretensões objetivadas para que a escuta pudesse realizar um olhar para além da opacidade da língua, mobilizando a noção de discurso, pois é tal noção que guiará os passos que este olhar pesquisador tomará e será definidora das reflexões que se darão acerca das milhares de mortes anuais que, constatadas ou não oficialmente, podem ser denominadas feminicídio. A Análise de Discurso de linha francesa, conhecida pelas contribuições de Michel Pêcheux e difundida em território brasileiro por Eni Orlandi, tem-se mostrado como uma perspectiva ampla e de grande contribuição para os objetivos alçados neste trabalho, ou seja, para nós, é a teoria que consideramos própria para viabilizar a pesquisa. Mobilizaremos conceitos teóricos como Ideologia, Formações Discursivas e Ideológicas, Posição-sujeito e, principalmente, Condições de Produção, já que, é por meio desta última que podemos compreender de maneira mais específica os meios e os modos como esses assassinatos significa(ra)m em nosso processo sócio-histórico de formação cidadã e nacional.

³ Este artigo é parte das reflexões teóricas e analíticas que foram tecidas em um trabalho de pesquisa de Iniciação Científica desenvolvido dentro do projeto “O discurso midiático e a produção de sentidos: linguagem e tecnologia”, sob orientação da professora Dra. Caciane Souza de Medeiros, e vinculado ao Laboratório Corpus da Universidade Federal de Santa Maria.

Os noticiários estão repletos de acontecimentos cotidianos, sendo muitos desses já considerados comuns pela população, que vê a violência como sua companheira, quando se está em casa preparando o café, quando se sai à rua para buscar um pão, quando não se pensa em mais nada em uma hora de lazer... mas, dentre todas as centenas de notícias que surgem nos muitos meios de comunicação brasileiros, algumas são muitas vezes parecidas em seu relato: os assassinatos de mulheres pela questão mesmo de serem mulheres. Por isso, foi na observação dos meios de veiculação midiático-digital como um retrato da nossa vida em sociedade que os escolhemos como objeto de análise, pois na notícia está presente o dito e aquilo que não se diz, mas que já significa (PÊCHEUX, 1997).

2 Um aporte teórico e um corpus analítico: o festo discursivo de leitura

Percebendo os modos de leitura e as múltiplas construções de sentidos para uma mesma materialidade como fator significativo na sociedade, a AD surge na década de 1960 como uma problematizadora das reflexões já estabelecidas, uma proposta crítica que instiga questões não resolvidas dentro do campo da Linguística. Isto posto, ela estabelece como necessária e demasiado importante a relação entre a linguagem e o contexto em que é produzida, percebendo entre estes dois a possibilidade de criações ímpares de sentidos. É na triangulação de três perspectivas teóricas que a AD irá se pautar para construir seu método de análise, a saber: A Linguística, a Psicanálise e o Materialismo Histórico. Os três métodos de trabalho convergem e contribuem para que o analista de discurso seja um sujeito que não se pretende neutro, mas sabendo dessa não-opacidade, busca evidenciar aquilo que está funcionando ideologicamente nos discursos.

Aqui, não há a ideia de um produtor e um produto, porquanto sujeito, sociedade e linguagem produzem a si e ao outro, simultaneamente; refletem o histórico, ou seja, acreditam ser a fonte quando, na verdade, retomam aquilo já existente e marcado na memória, naquela esquecida pelo sujeito no momento mesmo de mobilizar o seu dizer, a qual chamamos de interdiscurso. Se construímos uma frase do tipo *"hoje você está muito bonita"*, escolhemos dizer deste modo e não de outro; mesmo que nos pareça que o modo como dissemos é o único possível para expressar o que desejamos, tal dizer só é compreensível em determinadas condições de produção. Não existe linguagem que seja indiferente ao(s) sentido(s), uma vez que, na perspectiva discursiva pecheuxtiana, compreendemos ser a língua atravessada e constituída pela/na Ideologia.

A noção de funcionamento discursivo é fundamental para entendermos que nada acontece de modo uno, determinado, com uma única maneira possível de significar. O processo de funcionamento do discurso nos mostra que sempre há um sujeito determinado que produz um discurso determinado (PÊCHEUX, 1997) e que tem uma finalidade específica. Para a AD, interessa compreender como se dá o funcionamento dos discursos, como se instauram e fazem significar

dentro de nossa formação social, por isso é importante o uso da(s) linguagem(s) nesse processo de compreensão, pois é através delas que se materializam os discursos. É nesse sentido que a teoria afirma não existir

[...] o sentido literal, e suas margens, que são os efeitos de sentido. Só há margens. Por definição, todos os sentidos são possíveis e, em certas condições de produção, há a dominância de um deles. O sentido literal é um efeito discursivo [...] O que existe, é um sentido dominante que se institucionaliza como produto da história: 'o literal'. No processo que é a interlocução, entretanto, os sentidos se recolocam a cada momento, de forma múltipla e fragmentária. (ORLANDI, 2003, p.144).

Pensando então a possibilidade múltipla dos efeitos de sentidos que o discurso compreende, o feminicídio toma o lugar, por nosso meio de mobilização teórica, de prática e funcionamento como um discurso que instaura (restaura) dizeres e que faz circular sentidos vários. O aporte teórico oferecido pelos estudos analíticos de discurso iniciado na França permite-nos abordar o que é cotidiano sob um viés crítico e reflexivo, pensando sempre que o dizer (e o fazer) pode ser outro, mesmo que muitos vejam como espontâneo o modo de viverem e morrerem as mulheres. Na seleção da AD francesa como suporte teórico, buscamos uma escuta analítica que nos auxilie a depreender através do que se diz sobre a morte de mulheres por condição de gênero a manifestação da ideologia vigente, já que “a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico” (BRANDÃO, 2014, p. 11).

Vendo o texto como materialidade simbólica, escolhemos as notícias sobre os assassinatos de mulheres como recorte do corpus de análise, pois consideramos este um espaço visível da relação estabelecida entre língua-discurso-ideologia. Os discursos se materializam na linguagem e tal representação material pode ser observada, questionada e ganhar visibilidade analítica através de um suporte teórico, já que compreendemos que a língua(gem) “[...] serve para comunicar e para não comunicar. As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados” (ORLANDI, 2009, p.21). Porquanto é em tal posicionamento de pesquisadoras que afirmamos a relação sempre de efeitos possíveis, nunca de sentido uno, que o discurso sobre o feminicídio estabelece na sua relação entre linguagem e sujeitos.

Na teoria que elencamos, trabalha-se com a noção de sujeito como sendo o indivíduo interpelado pela ideologia, ou seja, o sujeito é um efeito ideológico elementar. Indivíduo é ser existente no mundo, aquele que nasceu enquanto reconhecido como humano; contudo, este indivíduo vive em uma sociedade marcada por ideologias que constituem as formações sociais (e, por conseguinte, as discursivas), as quais irão determinar esse sujeito de um modo ou de outro, vão torná-lo, como no caso do Brasil, um sujeito de direito, aquele que, submetido à formação social capitalista, como nos traz Orlandi, tem direitos e deveres como seus definidores. O sujeito, a partir do escopo teórico da AD, é construído na relação de alteridade com o outro através de duas espécies de esquecimento (ORLANDI, 2009, p. 35): o esquecimento número 2, que é da ordem da enunciação, ao falarmos de um modo e não de outro formam-se famílias parafrásticas que demonstram que o

dizer poderia sempre ser outro; o esquecimento número 1, também chamado de esquecimento ideológico, trata-se da afetação do inconsciente atuando na ilusão do sujeito ser a fonte de seu dizer, de ser o autor absoluto de seus pensamentos.

Em uma sociedade de classes, as posições que ocupam os sujeitos são definidas conforme o grau de importância que damos a elas, dentro disso podemos assumir diversas posições conforme as formações discursivas em que estamos inseridos, ou seja, posso ser professora em um momento x, onde estou ensinando outro sujeito na posição de aluno; como também, posso estar na posição-sujeito aluna em uma situação em que estou defronte a outro sujeito na posição de professor. Por essa razão sabemos ser tais posições transitórias e passíveis de modificação a todo instante, o sujeito sempre pode assumir uma outra posição dentro da formação social em que está inserido. Mas não qualquer posição, já que ele ocupa determinados lugares sociais e não outros, dessa forma é que estamos em consonância com Pêcheux, quando afirma que,

Diremos que o caráter material do sentido – mascarado por sua evidência transparente para o sujeito – consiste na sua dependência constitutiva daquilo que chamamos “o todo complexo das formações ideológicas” [...] Poderíamos resumir essa tese dizendo: *as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições (PÊCHEUX, 1997, p.160) [grifos do autor].

Se, enquanto prática discursiva, podem ser (e o são) muitas as posições assumidas, compreendemos que, as posições-sujeitos possíveis que assumimos, também inserem-nos nas formações discursivas em que tais posições se inscrevem, as quais são, por sua vez, inseridas nas formações ideológicas, definidoras daquilo que pode ou deve ser dito no momento de circulação do discurso (PÊCHEUX, 1997).

As posições-sujeito são determinadas na estrutura de uma formação social, o que podemos compreender como “lugares” estabelecidos através de uma memória institucionalizada e já esquecida, também conhecida como interdiscurso. Esses “lugares” vão gerenciar o que chamamos de “formações imaginárias” (PÊCHEUX, 1997), estas sendo a representação imaginária que se faz de uma posição-sujeito, inserida no discurso (ibidem). No interdiscurso estão também todas as formulações já feitas e esquecidas que funcionam para determinar o nosso dizer, “para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido (ORLANDI, 2009, p. 33), de tal maneira que escolhemos dizer de um jeito em detrimento de outro. Nisso encontramos as condições de produção do discurso, as quais assumem contextos que se complementam e permitem a produção dos sentidos: o contexto da enunciação, que é imediato, e o contexto sócio-histórico-ideológico, mais amplo e construído ao longo do processo de circulação dos discursos (ORLANDI, 2009).

Somos sempre afetados pela ideologia, mesmo que isso não nos pareça visível, “[...] assim também consideramos o sujeito como resultando da interpelação do indivíduo pela ideologia [...]” (ORLANDI, 2009, p. 73), pois é através do esquecimento que podemos ter a ilusão de sermos a origem de nosso dizer e assim possibilitar que os sentidos

se renovem ou se transformem. Tal renovação e/ou transformação recebem o nome de polissemia e paráfrase, respectivamente. Ancorados em Orlandi, compreendemos que a paráfrase é aquilo que, nos discursos, sempre mantém algo dizível, sempre há memória presente; já a polissemia, por sua vez, é o processo que desloca o dizer previsível, que rompe a significação para novos lugares e “é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam” (ORLANDI, 2009, p. 36).

O espaço midiático é um dos espaços onde podemos perceber esse jogo entre o mesmo e o diferente de maneira interessante, porque nele está de maneira mais clara que em outros meios de circulação dos dizeres as condições de produção dos discursos, a posição que o sujeito assume para dizer x e não y, enfim, o processo ideológico que vai determinar que um ato/dizer seja compreendido de uma forma e não de outra.

Como recorte de um corpus a ser analisado sob a perspectiva teórica da AD, selecionamos três notícias de um mesmo Femicídio, em três veículos de comunicação digital diferentes – a saber: VEJA SP, Folha de São Paulo e Zero Hora, todas sobre o assassinato de doze pessoas na virada do ano de 2017, em Campinas, SP (links disponíveis na próxima seção deste artigo). Estabelecemos um recorte que nos possibilitou tornar visíveis alguns dizeres sobre a morte por condição de gênero. Definir uma materialidade é ponto crucial, já que é ela quem dá acesso ao processo discursivo, por meio dela podemos visualizar como se dá a relação ideológica entre o que é permitido e o que não é permitido em dada sociedade, o que é “comum”, não questionado, e o que não é.

A falsa impressão de neutralidade e objetividade que cerca o espaço jornalístico faz com que a maioria dos sujeitos não perceba as determinações socioideológicas que fazem com que o sujeito-autor escreva o que relata de um modo e não de outro. Não só do autor é a responsabilidade de atribuição dos sentidos que se dará à notícia lida, é também do leitor e da relação de interlocução entre ambos, autor/sujeito e leitor/sujeito, que os sentidos circularão, definirão, renovarão ou permanecerão. A notícia é, portanto, “O relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante. A estrutura da notícia é lógica; o critério de importância ou interesse envolvido em sua produção é ideológico: atende a fatores psicológicos, comportamentos de mercado, oportunidade [sic] etc.” (LAGE, 2006, p.73). Mais uma vez, não é a escolha do jornalista que determina o que pode e deve ser dito, são as ideologias em jogo no cenário social, o inconsciente funcionando através do sujeito, que reproduz o que é determinado historicamente. Podemos dizer que “a busca de uma transparência discursiva ou ideológica, mas apoiada na opacidade do seu próprio mito, é a ambivalência constitutiva do jornalismo” (SODRÉ, 2009, p. 13).

Um acontecimento passa a ser dado estatístico quando, através dos noticiários, transforma-se um fato, que poderia ser visto por um olhar reflexivo, em mais um número de acontecimentos no cotidiano. O efeito de verdade é dado/construído por aquilo que está sendo noticiado, logo, na visão social simplista do movimento dos sujeitos no

cotidiano, uma notícia não precisa ser questionada, relativizada; se está ali é porque aconteceu daquela forma, daquela única forma. Contudo, na apropriação do dispositivo teórico-analítico da análise de discurso, compreendemos que não é de tal forma que se determinam os fatos e suas interpretações, sabemos, como dito anteriormente, que se diz de um modo porque escolheu-se não dizer de outro. A própria estrutura da notícia, o espaço de caracteres possíveis de noticiar e o gesto jornalístico em si são discursivamente recortados e aceitos socialmente como lugar legitimado de informação e circulação de sentidos. Afinal, o dizer sempre pode ser outro, por isso é que “[...] em sua prática profissional e em seus eventuais posicionamentos doutrinários, os jornalistas costumam apoiar-se na presunção de que expressam a verdade do cotidiano ou da vida social imediata” (SODRÉ, 2009, p. 46).

Levemos em consideração o papel a que se propõe e que deveria ser exercido por todos os profissionais da mídia informativa: contribuir para a formação crítico-reflexiva do cidadão – de que modo isso afetaria o social? É possível que o exercício da criticidade nas notícias faça com que os leitores possam entrar em um jogo onde os sentidos estejam postos à tona e não se enxergue o texto como única verdade, deste modo as notícias elaboradas pelos jornalistas, com um viés crítico e que demonstre as problemáticas envolvidas no entorno das mortes de mulheres, torna-se mais uma ferramenta de visibilização e problematização dentro da ideologia social em que estamos inseridos.

3 De que(m) é a culpa?

O conceito de gênero é recente em nossa sociedade, tendo surgido no século passado para designar as diferentes imagens que a sociedade faz do que seja o masculino e feminino. Essa designação demonstrou-se como um modo de viabilizar que o homem não é o homem imaginado socialmente, aquele humano idealizado na concepção cristã do mito de Adão, mas constituído pela ideologia e pela história. Do mesmo modo também a mulher constitui-se enquanto sujeito histórico-ideológico, representada por meio de uma formação imaginária do que seja a boa e adequada mulher, que se marcaria através de parâmetros estabelecidos muito antes que ela (eu, você) tenha vindo ao mundo. Daí sabermos que a famosa frase de Simone de Beauvoir ‘não se nasce mulher, torna-se’ (2009) contribuiu para os estudos de gênero, por evidenciar que a construção da imagem feminina não é dada por simples designação, mas construída historicamente através da ideologia, em nosso caso, machista e patriarcal.

É cientificamente comprovado as diferenças biológicas do sexo entre homens e mulheres, todavia, não é esse argumento discursivizado e defendido por grande parcela da população que dá conta de explicar as desigualdades existentes entre essas duas posições-sujeito na vida em sociedade. Não, não é o sexo que nos (des)igualam, é o gênero, é a construção naturalizada e difundida socialmente da imagem do homem como o mais forte e provedor, e da mulher como fraca e oprimida; por isso, “cada um desses papéis [posições-sujeito] são reproduzidos por atitudes, comportamentos, valores e hábitos que variam segundo a

idade, cor da pele, etnia, classe social, situação econômica, religião ou outras ideologias, assim como pelo meio geográfico e os sistemas econômico, cultural e político de cada sociedade” (PRADO & SANEMATSU, 2017, p.14)

Diante das desigualdades observadas pelo olhar-pesquisador e daquelas(es) que defendem a igualdade de gênero na sociedade mundial, da percepção de variadas características particulares que assolam as mulheres cotidianamente (violências, diferença salarial, assédio constante etc.), e das mortes que lhes são impostas apenas por serem quem são, surgiu o termo que designa os assassinatos destas, muitas vezes cruéis: femi(ni)cídio. Foi na Inglaterra, por volta da década 70, que Diana Russel nomeou a prática de matar mulheres como algo específico, que necessitava de um nome para ser visibilizado:

Femicídio está no ponto mais extremo do contínuo de terror anti-feminino que inclui uma vasta gama de abusos verbais e físicos, tais como estupro, tortura, escravização sexual (particularmente a prostituição), abuso sexual infantil incestuoso e extra-familiar, espancamento físico e emocional, assédio sexual (ao telefone, na rua, no escritório e na sala de aula), mutilação genital (cliterodectomia, excisão, infibulações), operações ginecológicas desnecessárias, heterossexualidade forçada, esterilização forçada, maternidade forçada (ao criminalizar a contracepção e o aborto), psicocirurgia, privação de comidas para mulheres em algumas culturas, cirurgias cosméticas e outras mutilações em nome do embelezamento. Onde quer que estas formas de terrorismos resultem em mortes, elas se tornam femicídios (RUSSEL E CAPUTTI apud PASINATO, 2011, p.224)

Feminicídio, portanto, se constitui em um conceito amplo, que abarca as mais diversas violências históricas sofridas por mulheres em todo o mundo, que, ao ter um nome, ganha status dentro da sociedade mundial, um espaço de visibilização. A mais conhecida prática de morte por condição de gênero, todavia, segue sendo o assassinato de mulheres das formas mais explícitas, ou seja, os homicídios diretos, propriamente ditos.

Na América Latina, essas práticas ganharam notoriedade através de ativistas feministas que lutavam pela visibilidade das mortes de jovens que não recebiam explicação ou investigação, em Ciudad Juárez, no México, anos 90/2000. Aqui, nesta parcela do continente americano, ganhou especificidades que deslizaram o nome de femicídio para feminicídio, incluindo nesta nova terminologia a responsabilidade do Estado como agente das violências sofridas. Ao inserir o Estado na culpa pelas mortes, o que se faz é, ainda mais, visibilizar as formações ideológicas existentes no continente latino-americano, marcado pelo imaginário patriarcal e violento, que atuam na contribuição para gerar as desigualdades entre masculino e feminino “por construções históricas, culturais, econômicas, políticas e sociais discriminatórias” (PRADO & SANEMATSU, 2017, p.10), ou seja, também o Estado contribui para a perpetuação da imagem e o imaginário de ambos em nossa sociedade.

Os dados para que possamos perceber como o Brasil é um dos países mais violentos contra mulheres em todo o mundo ainda são

poucos frente ao tamanho da problemática nacional, os estudos feitos na área das violências de gênero começaram há poucas décadas, e as informações disponibilizadas pelos meios responsáveis não oferecem um parâmetro geral por, muitas vezes, não diferenciarem a violência urbana da violência de gênero, como divulgam diversas instituições responsáveis pelo mapeamento dos dados e também as da luta pela igualdade de gênero. O *Mapa da Violência 2015: homicídios de mulheres no Brasil*, elaborado por Julio Waiselfisz (2015), é um desses documentos já existentes e apresenta um panorama através de estatísticas sobre as mortes de mulheres entre 1980 e 2013, sendo que esse período é ainda dividido em 2, de 1980 a 2006 e de 2006 a 2013, em decorrência da Lei Maria da Penha. O que percebemos é que o número de mortes aumenta a cada ano, acumulando um total de 252% a mais entre o início da investigação até o seu último ano. Em 1980 eram 1.353 o número de mulheres mortas anualmente, passando a significativos 4.762 em 2013. Nem todas essas mortes podem ser consideradas por condição de gênero, porém, uma parcela grande o são.

Após a aprovação da Lei 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha, o olhar para as violências sofridas foi ampliado pelo aparato jurídico conferido, contudo, o número de mortes e a percepção de que mulheres morriam por uma formação ideológica que as discriminava, diminuía, dilacerava e sufocava não ganhou o olhar necessário, uma vez que apenas as violências em vida passaram a ser mais problematizadas, não a causa da morte como sendo por condição de serem mulheres e estarem em grande parte inseridas em um *continuum* de violências. Foi com isso que estudos, debates, lutas feministas e demais movimentos conseguiram a aprovação, em março de 2015, da lei 13.104/2015, conhecida como Lei do Feminicídio. Um avanço expressivo para que a prática de matar mulheres saísse da invisibilidade penal e ganhasse um estatuto particular. Não é, entretanto, o fim da caminhada pelo reconhecimento.

Isamara Filier é mais uma entre milhares que constroem as estatísticas sobre mulheres mortas no Brasil, apenas mais uma que, se não fosse pelas condições sórdidas do dia de sua morte, não receberia as capas de jornais como recebeu. Ela, o próprio filho e mais 10 pessoas foram mortas por um homem que não teve o menor medo de demonstrar seu ódio contra as mulheres, sejam elas quem fossem. O crime ficou internacionalmente conhecido como a “Chacina de Campinas”, uma cidade do interior do estado de São Paulo. As notícias selecionadas para a análise neste artigo foram veiculadas nos sites da Veja SP, Folha de São Paulo e Zero Hora (Hoje, GaúchaZH), três grandes e conhecidos meios de informação da população brasileira. O crime aconteceu na virada do ano de 2016 para 2017, ou seja, quase dois anos após ser instituída a Lei do Feminicídio em território nacional, fato importante para que possamos compreender o que nossa sociedade atribui discursivamente sobre os crimes em razão de gênero. Observemos o recorte noticioso:

Brasil

Homem mata filho, ex-mulher e mais dez pessoas em Campinas

FONTE: VEJA (01\01\2017)

cotidiano

Homem armado invade casa, mata ex-mulher, filho e mais dez em Campinas

FONTE: FOLHA DE SP (01\01\2017)

SÃO PAULO

Doze pessoas da mesma família são mortas e três baleadas durante festa de Réveillon em Campinas

FONTE: ZH(01\01\2017) ⁴

Três manchetes, três modos de dizer um mesmo fato. Porém, o que é que se diz? Reproduz-se nas manchetes um modelo de formulação corriqueiro e padrão no jornalismo tradicional determinado por uma espécie de roteiro informativo que precisa responder questões sobre o fato noticiado, tais como: o quê, quem (o agente), quando (o tempo), onde (o lugar), como (o modo) e *por que* (o motivo) se deu o acontecimento central da história. Tal modo de formular inclui, portanto, uma estrutura que carrega sentidos como imparcialidade e objetividade característicos da forma noticiosa utilizada nos meios de comunicação tradicionais que circulam em nossa sociedade. Ao primeiro olhar de um cidadão que perceba a notícia como território (imaginário) da verdade e da imparcialidade não há nenhum deslize nesses títulos. Contudo, se atravessarmos a opacidade da linguagem, podemos começar a analisar qual o posicionamento empregado no dizer do sujeito-jornalista e do veículo de informação ao qual ele está vinculado enquanto funcionário, um dizer/discurso onde percebemos que não há nenhuma perspectiva de abordar essas mortes como mortes por condição de gênero. Um primeiro indício marcado no discurso é que a palavra feminicídio não aparece, não há menção nenhuma na abertura da notícia que se vê materializada na manchete de um forte indício do que motivou essas mortes: o ódio ao gênero feminino. Nas manchetes de Folha e Veja, é possível perceber, através de uma leitura que coloca em

⁴As notícias podem ser lidas na íntegra nos seguintes *links*:

Notícia 1 disponível em: www.veja.abril.com.br/brasil/homem-mata-filho-ex-mulher-e-mais-dez-pessoas-em-campinas/

Notícia 2 disponível em: www.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1846184-homem-armado-invade-casa-mata-ao-menos-12-e-se-suicida-em-campinas.shtml

Notícia 3 disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2017/01/doze-pessoas-da-mesma-familia-sao-mortas-e-tres-baleadas-durante-festa-de-reveillon-em-campinas-9031826.html>

relação dito e não-dito, que há uma regularidade neste tipo de assassinato que se diferencia, pois a vítima é ex-mulher do assassino e isso se singulariza pelos alvos principais escolhidos (ex-mulher e filho), assim como o tipo de violência proferida pelo autor do crime, tiros à queima-roupa. Em Zero Hora, por exemplo, o título poderia ser parafraseado por *Doze pessoas foram assassinadas e três baleadas na violenta cidade de Campinas*. Dificilmente o leitor desta manchete, com tal descrição, poderia fazer uma relação direta com o fato (os assassinatos) mencionado nas manchetes do recorte de análise.

Podemos perceber, de início, que o propósito do jornalismo nos dias atuais continua a ser, como em outros tempos, marcado por uma textualidade chamativa e a espetacularização como regularidade nas manchetes de um modo geral. O valor atrativo pode, muitas vezes, sobrepor-se ao informativo na produção de notícias e na formação de opinião dos leitores. Contudo isso não se dá de forma direta e superficial, a redação jornalística foi e continua a se dar de tal maneira pelo o que a constitui em suas condições de produção e na formação discursiva em que tal tipo de discursividade se inscreve. Para aqueles leitores dominados por uma formação imaginária preconceituosa sobre a posição-sujeito mulher, o título abre para sentidos que podem ser atribuídos à culpabilização da vítima, se pressupormos o discurso senso comum de que, se o homem a matou, em algum grau a culpa é dela; ou seja, o título da matéria tal como formulado abre para diversos questionamentos em um imaginário machista, como: *o que será que ela fez para merecer isso?* É importante pontuarmos que a vítima assassinada, independente de gênero, perde o direito à vida e à defesa, portanto, e no caso das manchetes que estamos analisando, os sentidos que constituem a culpabilização da vítima só encontram eco em algumas formações discursivas em que a mulher é vista/dita como frágil e ao mesmo tempo como objeto. Pontuamos a questão da textualidade das manchetes como materialidade atrelada a sentidos que já existem e funcionam. Desse modo, a contribuição do jornalismo enquanto prática que tem lugar de formação de opinião é ou deveria ser o de fazer com que se questione o cristalizado, o *já-lá* das ideias, nesse caso, sobre a morte das mulheres. Compreendemos o espaço do jornalismo como discursivo e importante na (des)construção crítica e reflexiva não só daquele que assume a posição-sujeito jornalista como aqueles que assumem a posição-sujeito leitores, porque,

Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber\poder\dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas (ORLANDI, 2009, p.53)

Quando deixamos de lado a manchete e adentramos os textos, as notícias sobre esse crime, observamos marcas discursivas que deflagram que pouco se fala sobre o discurso machista que leva a sociedade a ver a mulher como objeto, propriedade, não podendo ser nada além daquilo que lhe for estipulado pelo homem, *seu* homem/dono. Não há problematização das formações discursivas que

continuam a significar as mulheres como objeto de poder masculino. Por isso mantém-se, na maioria dos casos, a visão de que “em todas as outras esferas, quer de trabalho, quer de vida ociosa, a mulher sempre foi considerada menor e incapaz, necessitando da tutela de um homem, marido ou não” (SAFFIOTI, 1979, p.33). Das doze pessoas mortas, 9 eram mulheres. Nove. Não houve uma tragédia como tantas outras relacionadas à violência urbana, o que se deu foi premeditado, estudado, pensado. Aquilo que é descrito durante a notícia como “tragédia” faz parte de um *continuum* de violências, uma discursividade instaurada no social que atua através dos sujeitos historicamente, de maneira e conceber a imagem da mulher como vitimizada.

O Brasil instituiu diretrizes para que os responsáveis por reconhecer, incriminar e julgar os homicídios no país possam visualizar as condições específicas que qualificam um crime por condição de gênero feminino. O documento, intitulado *Diretrizes nacionais feminicídio: investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres* (2016), apresenta uma série de fatores que deverão ser compreendidos pelos agentes do Estado na investigação de um crime, para que se possa perceber as mortes em cenários específicos. Com base em tal documento (BRASIL, 2016, p. 23), podemos não só caracterizar a morte de Isamara como um feminicídio íntimo, o assassinato por parceiros ou ex-parceiros; como também enquadrar as outras mortes como feminicídio não-íntimo, quando o agressor mata a vítima e não tem (ou teve) nenhum tipo de relação com esta; feminicídio familiar, quando a vítima tem alguma relação de parentesco com o agressor; e feminicídio por conexão, caso em que a mulher está em “linha de fogo”, ou seja, em um local onde um homem mata ou tenta matar outra mulher. O número elevado de mulheres mortas em um mesmo espaço-tempo significa, produz sentidos para os sujeitos, por isso é que podemos sinalizar que essas pessoas morreram por alguma razão não problematizada nas notícias. As características dessas mortes é que constituem as condições de produção do discurso machista que leva tantos homens a matarem mulheres.

Nada do que está exposto acima aparece em alguma das notícias analisadas, sequer a nomeação da prática assassina. É intrigante o fato de alguns jornalistas usarem a terminologia feminicídio em uma ocasião de morte e não em outra, embora ambas tenham condições de ação similares, o que nos leva a indagar se de fato eles conhecem as particularidades que cercam esse tipo de homicídio, do que leva a caracterizá-lo como um homicídio qualificado por condição de gênero. Isso nos mostra ainda mais como o ideológico funciona em nosso país e se marca nas formulações: mesmo que uma terminologia exista e já seja regulamentada, mesmo que leis para visibilizar isso tenham sido instauradas, mesmo que movimentos de luta mostrem que não é normal uma mulher morrer somente por ser mulher, há ainda uma resistência aparente na forma de designar e compreender o feminicídio na sociedade.

O que depreendemos em nossa análise, ao contrário, são tentativas de justificar o ato do homem. Em todas as três notícias, podemos perceber que há a busca para um motivo que tenha levado

Sidnei a matar tantas pessoas, um porquê que possa ter engatilhado uma “tragédia”. Em Veja, o argumento para o ato dele é de que “o atirador não teria aceitado a separação da esposa e tentava a guarda do filho”. Aliás, o foco, como se pode depreender de um olhar analítico, é o motivo que levou ao fato. Não se especifica quem são as vítimas, não se fala do histórico de violências antecedente, não se menciona, se fazemos uma leitura relacionada com as outras notícias do corpus que selecionamos, que o homicida premeditou o ataque, deixou áudios e cartas para que os sobreviventes o vissem como vítima de uma série de situações.

Continuamos a análise com o texto noticioso da Folha de São Paulo, o mais completo de nosso recorte teórico; mas, completo não significa problematizador das condições que levaram ao desfecho fatal. Novamente, percebemos que o que a leitura tenta conduzir é o reforço de estereótipos de gênero, de posições-sujeitos determinadas por uma história ideologicamente marcada, culpabilizando a vítima de alguma forma e produzindo um efeito de sentido que atenua a imagem de homem comum, fora dos estereótipos de criminoso, colocando-o em algum grau de vitimado. Informações como a profissão, o local de moradia, o comportamento em sociedade, convergem para uma noção de que aquele homem era alguém como outro qualquer, que teve algum tipo de surto, e cometeu um ato caracterizado como que de desespero. Sidnei era “técnico de laboratório”, “não aceitava o fim do casamento” (mesmo que esse fim tenha se dado há anos), morador de “um condomínio de classe média baixa”, “dócil e tranquilo”, que falava do filho para os vizinhos, “super legal”, “de bem com a vida”, não fazia barulho, “tinha amigos”, um “estilo de vida amigável”, “tranquilo”, deixou os vizinhos chocados com sua atitude, era “bom homem” e “estava sofrendo muito”, relata a notícia (FOLHA, 2017).

É mais de uma dezena de vestígios, ditos que encaminham para uma leitura que, edificada nas formações ideológicas de nosso meio social, constrói uma imagem de homem “de bem” para este que matou doze pessoas de uma única vez. Da mulher, por sua vez, temos apenas a descrição que era a “ex-mulher” de Sidnei. O que isso carrega em termos de sentidos? A recorrência dos discursos que estabelecem a imagem e a identidade social da mulher vinculada ao homem. Não é tão somente nos adjetivos que a ideologia de uma sociedade patriarcal e machista se apresenta nas notícias sobre o crime. Além do que foi ressaltado, a notícia insere um dizer do homem antes de atirar em Isamara: “Vou te matar, você tirou meu filho” (FOLHA, 2017). Eis que o discurso do atirador, na forma como é descrita, produz um efeito e relaciona-se com sentidos como: *Pobre homem, fez isso apenas por não aguentar ficar do longe da prole, fez isso apenas por amor*. É possível fazer tal leitura, entendendo que tal textualidade está inserida e é gestualizada nas formações imaginárias de homem e bom pai. Nossas observações são, ainda, preliminares, mas não podemos deixar de ler esse discurso que desloca (e desfoca) a vitimização de um sujeito e relativiza o dolo de outro. Neste sentido, podemos observar que,

A naturalização da violência contra as mulheres contribui para que muitas vezes esses homicídios sejam cometidos na frente de testemunhas, de

familiares, em locais públicos frequentados pela vítima, na saída do trabalho ou da escola. O autor sente-se no direito de mostrar a ação e até mesmo deseja a visibilidade do crime como forma de 'lavar a honra' e reforçar sua masculinidade e poder: 'se não fica comigo, não fica com mais ninguém (PRADO & SANEMATSU, 2017, p. 151)

Assim, o dado que menciona o lado da mulher em ter retirado a guarda do pai por razões legítimas fica praticamente apagado aos olhos do leitor, já que o dado é mencionado resumidamente, em menos de uma frase e nos seguintes termos: "teria sido motivada por uma suspeita de que o atirador 'havia abusado sexualmente do filho" (FOLHA, 2017). Discursivamente, a formação imaginária da posição-sujeito pai nos leva a pensar em alguém zeloso, amoroso, que não seja capaz de abusar sexualmente de um filho; então, o sentido desliza através dos dizeres da notícia para alguém que não estava em sã consciência, ou seja, afetado em algum grau por problemas psicológicos/psiquiátricos que o levaram a cometer tal crime, pois, um pai 'normal' não abusaria, tampouco mataria o filho.

Temos, ainda, o recorte extraído do site de Zero Hora (atual GaúchaZH), aquele em que o título não nos menciona sequer uma ideia de que o crime possa ter ocorrido por condição de gênero, confirma as análises feitas anteriormente: o efeito sugestivo de que a vítima teve algum percentual de culpa. É a posição-sujeito mulher inserida, mais uma vez, nas formações discursivas que a culpam pela violência sofrida por sua condição e comportamento em sociedade. Além das informações comuns sobre o fato (e aqui aparece a menção sobre a vítima ter se relacionado com seu algoz), chama a atenção o relato de como o crime foi registrado no 4º Distrito Policial de Campinas: "homicídio consumado e pensado, além de suicídio" (ZERO HORA, 2017) Essa determinação nos autos do inquérito reforça ainda mais que, nem mesmo nas esferas estatais, o feminicídio é visto como uma prática naturalizada ao longo da história e ideologicamente construída como natural, e isso também repercute nos relatos dos casos divulgados na mídia. Sobre isso, a afirmação da subprocuradora Ela Wiecko é pontual e polêmica:

Existem jornalistas investigativos que respeitam parâmetros éticos, mas a lógica da imprensa e da TV em geral é vender, é ter picos de audiência ou vender mais jornal. Então se destaca aquilo que causa sensacionalismo, e isso é péssimo. Esse é o problema: vão pela lógica daquilo que é sensação, mas não informam, não fazem uma notícia sequer que não reproduza alguns estereótipos. (PRADO & SANEMATSU, 2017, p. 154).

Por tal imagem reproduzida dos sujeitos envolvidos, podemos perceber que o que está exposto na notícia funciona como reproduzidor de dizeres já instaurados, faz parte do interdiscurso, da ideologia capitalista-machista, que tornou a mulher um sujeito capaz de sofrer agressões e calar. Não é apenas calar, é ser calada.

Entretanto, esse último texto de nossa análise também é o mais aberto à construção de sentidos. Ao passo que, mesmo reforçando estereótipos quando não nomeia a prática, deixando o título como mais um caso de violência urbana, inserindo *links* de outros crimes que não tem nenhuma relação com o crime por condição de gênero, também traz

dados que possibilitam um olhar leitor reflexivo das condições que levaram ao extermínio de doze vidas. Nele, há menção a um gravador e telefone celular, que continham textos para o filho e a namorada. As possibilidades de leitura são algumas, mas duas em específico aqui nos interessam: ou este homem queria estar no papel de vítima ou ele é um assassino que premeditou e definiu cuidadosamente as práticas misóginas de sua atuação naquela noite. Se se inscreve em uma posição crítica, é possibilitado que o leitor desloque seu olhar-leitor para além do já-dito, para o que não está dito mas funciona igualmente na construção dos sentidos do discurso, para que comece a observar algumas regularidades significativas que constituem o perfil dos protagonistas dos crimes de feminicídio.

4 Uma possibilidade de mudança

Há, e isso não se pode negar, práticas que tentam tornar mais evidente o que é o crime por condição de gênero em nossa sociedade. Podemos considerá-las como um jogo entre a paráfrase e a polissemia do discurso machista, aquilo que está sempre na possibilidade de instaurar novos dizeres para um funcionamento discursivo. O Estado tem sua parcela de responsabilidade na manutenção das ideologias que são perpetuadas pelos aparelhos ideológicos que as disseminam e mantêm. Todavia, esse mesmo Estado criou documentos que podem ser consultados para que se entenda mais sobre o assunto. É a contradição, condição própria dos discursos, aquilo que possibilita sempre a restauração-renovação. O feminicídio é crime, a violência e a morte por condição de gênero possuem um estatuto penal, mas até que ponto isso contribui para que as formações discursivas possam deslizar os sentidos, instaurar novos dizeres? O papel da mídia para que tal mudança possa ocorrer é fundamental, já que, como viemos afirmando, ela é um espaço necessário e democrático de circulação de sentidos e formação de opinião social, de fazê-la perceber o cotidiano e tem por natureza institucional o papel de organizar e facilitar a leitura dos sentidos no seio social. Inserido neste perfil, ainda, caberia à mídia informativa em nossa sociedade democrática um papel educativo de formação crítica, independente e reflexiva.

No contexto social da atualidade, o papel da mulher vem mudando progressivamente, todavia, ainda é uma mudança lenta e desigual. Mesmo que muitas conquistas tenham sido alcançadas, a igualdade de gênero, motivo de luta do movimento feminista, ainda se encontra em um horizonte distante. Por isso reiteramos ser

[...] preciso que a sociedade se empenhe na eliminação de uma mentalidade habituada a promover a inferiorização de fato da mulher. Esta complexa tarefa não é trabalho de uma geração, mas de várias e, em parte, resulta da homogeneização do grau de desenvolvimento econômico e sócio-cultural [sic] já atingido nos grandes centros urbanos. (SAFFIOTI, 1979, p. 83).

E acreditamos também que a teoria da Análise de Discurso contribui para esta mobilização de mudança, porque nos ajuda a compreender a formação dos discursos na sua historicidade e, portanto,

questionar o cristalizado. A AD nos ensina que o sentido não é natural, mas, sim, edificado pela ideologia e pelo histórico no social.

A ideia não é que se deixe de anunciar esses assassinatos, o feminicídio existe e precisa de visibilidade, os discursos veiculados pelos meios midiáticos contribuem para que uma grande parcela da população possa depreender o que acontece em sua realidade cotidiana. A proposta audaciosa e que se pode construir em um longo prazo idealizada por nós é que, ao invés de perpetrar o discurso de ideologia machista em nossa sociedade, os meios de comunicação possam ser aliados na luta pela igualdade de gênero, no combate à violência e ao alto índice de mortes anuais. Isso não é só papel do meio jornalístico, mas uma necessidade de mudança na sociedade em geral que pode ter espaço dentro da mídia e auxiliar nos demais espaços de conscientização. Um meio para isso seria o de, além de noticiar os Feminicídios ocorridos, procurar elaborar notícias que também mostrem as violências sofridas por aquela mulher, já que, sabemos ser a morte apenas o fim de um contínuo de agressões. Além disso, matérias relacionadas às violências, explicando como essa rotina de sofrimento não é natural, é socialmente naturalizada, também contribui, a longo prazo, para que os sujeitos sociais possam abrir seu olhar para além do cristalizado, passem a perceber como as posições-sujeitos são construídas ideologicamente, não são existentes apenas por serem como são. Em razão disso, entendemos ser “a vida uma relação com o mundo; é escolhendo-se através do mundo que o indivíduo se define; é para o mundo que nós devemos voltar a fim de responder às questões que nos preocupam” (BEAUVOIR, 2009, p. 82).

O que procuramos empreender neste artigo foi desnaturalizar as notícias como meio de informação dada e estável; sendo assim, instauramos um olhar pautado na teoria da Análise de Discurso, possibilitando ver o já-lá do dito como lugar de significação. O discurso é processo nunca terminado, por isso, mesmo os sujeitos que se propõem analistas poderão ler de formas diferentes uma mesma materialidade. Que o leitor deste artigo, e das notícias nele problematizadas, possa perceber novos sentidos, novas formas de dizer sobre a posição-sujeito mulher na sociedade brasileira, ideologicamente machista e misógina, que procura, muitas vezes, na vítima os sentidos de culpabilização pela violência sofrida.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Millet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. 3.ed.rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012.
- BRASIL. **A violência doméstica fatal: o problema do feminicídio íntimo no Brasil**. SECRETÁRIA DE REFORMA DO JUDICIÁRIO. Marta Rodrigues de Assis Machado (coord.). Faculdade Getúlio Vargas, 2015. Disponível em: http://www.compromissoeatitude.org.br/wpcontent/uploads/2015/04/Ceju_s_FGV_femicidiointimo2015.pdf. Acesso em: 15\01\2019.

- BRASIL. **Diretrizes nacionais feminicídio**: investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres. Secretária de Políticas para Mulheres. Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.spm.gov.br/central-de-conteudos/publicacoes/2016/livro-diretrizes-nacionais-femenicidios-versao-web.pdf>. Acesso em: 13\01\2019.
- ORLANDI, Eni P. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 8.ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.
- ORLANDI, Eni P. **Discurso e leitura**. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- PASINATO, Wania. **“Femicídios” e as mortes de mulheres no Brasil**. Cadernos Pagu. n.37, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645012>. Acesso em: 10\01\2019.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Traduzido por Eni Pulcinelli Orlandi [et al.]. 3.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- SAFFITOI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- PRADO, Débora; SANEMATSU, Marisa (org). **Feminicídio: #InvisibilidadeMata**. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2017. [Editor] Fundação Rosa Luxemburgo. Disponível em: http://agenciapatriciagalvao.org.br/wpcontent/uploads/2017/03/LivroFeminicidio_InvisibilidadeMata.pdf. Acesso em: 20\01\2019.
- SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- WAISELFISZ, Júlio Jacobo. **Mapa da violência 2015**: homicídio de mulheres no Brasil. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais, 2015. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 23\01\2019

Artigo enviado em: 20/05/2019. Aprovado em: 27/06/2019.

A perspectiva ciborgue, identidade e diferença em Dawn (1987), de Octavia E. Butler

The cyborg perspective, identity and difference in Dawn (1987), by Octavia E. Butler

Danielly Cristina Pereira Vieira¹
Brenda Carlos de Andrade²

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019189-201

Resumo: O ciborgue é constantemente utilizado para representar as complexas e constantes transformações identitárias que constituem a humanidade pós-moderna. Esperamos refletir acerca da problemática proposta por Octavia Butler acerca do corpo ciborgue relacionando-o à subjetividade identitária humana a fim de suscitar o debate acerca da nossa própria realidade enquanto sujeitos metamórficos, pós-modernos. É nessa perspectiva que trabalharemos com a obra Dawn (1987), de Octavia E. Butler, objetivando analisar a transformação do corpo humano para um corpo ciborgue entendendo esse processo como metáfora para o romper de fronteiras principalmente identitárias e o seu rejeitar como metáfora para a visão essencialista acerca da diferença. Para isso, utilizaremos Tomaz Tadeu (2009), Chris Gray, Steven Mentor e Heidi Figueroa-Sarriera (1995) e Donna Haraway (2009), para discutir a teoria do ciborgue e Gloria Anzaldúa (1987), Ernesto Laclau (1990), Edward Said (1995), e Stuart Hall (2006; 2011) para discutir as questões sobre identidade e diferença.

Palavras-chave: Ciborgue. Identidade. Diferença.

Abstract: The cyborg is constantly used to represent the complex and constant identity transformations that constitute postmodern humanity. We hope to reflect on the problematic proposed by Octavia Butler about the cyborg body relating it to the human identity subjectivity in order to raise the debate about our own reality as postmodern, metamorphic subjects. It is from this perspective that we will work with Dawn (1987) by Octavia E. Butler, aiming at analyzing the transformation of the human body into a cyborg body, understanding this metamorphic process as a metaphor for the breaking of borders identity and its rejection as a metaphor for the essentialist view of difference. For this, we will use Tomaz Tadeu (2009), Chris Gray, Steven Mentor and Heidi Figueroa-Sarriera (1995) and Donna Haraway's (2009) to discuss the cyborg theory and Gloria Anzaldúa (1987), Ernesto Laclau (1990), Edward Said (1995) and Stuart Hall (2006; 2011) the discuss the questions of identity and difference.

Keywords: Cyborg. Identity. Difference.

¹ Mestranda em Letras/Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sendo bolsista CNPq. E-mail: <daniellycpvieira@gmail.com>.

² Doutora em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora de Literatura de Língua Espanhola na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Professora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: <brenda.carlosdeandrade@gmail.com>.

1 Introdução

Jean Paul Sartre (2004) afirma que a “função do escritor é proceder de modo que ninguém possa ignorar o mundo nem alhear-se dele” (p. 21). Sartre, assim, volta-se para a dimensão sociocultural da literatura que atribui ao escritor o comprometimento de intervir na sociedade através da obra literária, abarcando o público nessa intervenção.

Nesse sentido, Octavia E. Butler (1986), uma das maiores escritoras de ficção científica, salienta em entrevista intitulada *Black women and the Science Fiction Genre* que, por ser um local de liberdade — “[...] potencialmente o gênero mais livre que existe” (p. 14, tradução nossa) —, a ficção científica despertou seu interesse. Seria esse, então, um dos motivos pelo qual a autora escolheu dedicar sua produção literária a diversos temas sociais e políticos utilizando esse gênero.

Como reflexo dessa característica dos escritos de Butler, Donna Haraway, em seu *Manifesto Ciborgue* (2009), caracteriza-a como uma teórica do ciborgue justamente por Butler voltar-se para questões referentes à metamorfose do ser humano em uma perspectiva pós-humanística. Sendo o ciborgue a representação da quebra das, até então, estáveis barreiras entre o ser humano e os animais — por desestabilizar as pretensas posições hierárquicas — e entre o ser humano e a máquina — por desestabilizar a própria ideia de humanidade essencial —, essa figura foi utilizada por Butler para representar as complexas e constantes transformações identitárias que constituem a humanidade pós-moderna.

Dessa forma, nesse artigo, trabalharemos com a perspectiva do ciborgue na obra *Dawn* (1987) — primeiro livro da trilogia *Lilith's Brood* —, de Octavia E. Butler. A título de esclarecimento, em *Dawn* (1987), a celeuma base para a história gira em torno da inquieta interação entre a espécie humana e uma espécie alienígena — os Oankali. O contexto por trás da diegese é o do resgate de alguns seres humanos sobreviventes de uma guerra tão devastadora que levou os Oankali a pensar que, na verdade, tudo se tratava de um suicídio em massa: “[...] que havia sido um consenso entre vocês, que vocês tinham concordado em morrer” (BUTLER, 1987, p. 16, tradução nossa), diz Jdahya — um Oankali — a Lilith no primeiro contato realizado. O resgate, no entanto, não é completamente altruísta. Podendo Oankali ser definido como “comerciante de genes” — *gene trader* —, a proposta de salvamento é pautada em uma troca genética entre eles e os seres humanos, levando à criação de uma nova espécie que herdaria o melhor de ambos: uma evolução programada e assistida. O conflito se dá, pois, enquanto os Oankali utilizam a mutação genética como base para sua existência, os seres humanos entendem-na como devastadora para a humanidade em si. Apesar desse combate ideológico, dois humanos — Lilith e Joseph — submetem-se a transformações genéticas que os metamorfoseiam em diferentes aspectos: maiores habilidades e capacidades linguísticas e de memória, aumento de força, da capacidade de cura e regeneração, dentre outras transformações que colocam seus corpos na fronteira do ser humano. Assim, esses ciborgues biológicos sofrem a rejeição por parte dos humanos que os entendem não mais como seus semelhantes, e sim como monstros metamórficos, já que “alguns evitavam Lilith porque tinham medo dela — medo de que ela não fosse humana ou não fosse humana o suficiente” (BUTLER, 1987, p. 180, tradução nossa); o

que culmina no assassinato de Joseph: “Nós não matamos um ser humano (...) Nós matamos um dos seus animais!” (BUTLER, 1987, p. 228, tradução nossa).

Dessa forma, nesse artigo, objetivamos analisar a metamorfose do corpo humano para um corpo ciborgue como metáfora para o romper de fronteiras principalmente identitárias e o seu rejeitar como metáfora para a visão essencialista acerca da diferença. Para isso, utilizaremos a conceituação de Tomaz Tadeu (2009) e de Chris Gray, Steven Mentor e Heidi Figueroa-Sarriera (1995), que incluem na caracterização do ciborgue os seres geneticamente modificados. Utilizaremos também a teoria de Donna Haraway (2009), que percebe o ciborgue como um recurso imaginativo que se refere à nossa realidade social, como metáfora de uma forte fusão dentro da subjetividade humana, oposta às concepções essencialistas de identidade. Acerca da identidade e da sua visão essencialista a que a perspectiva ciborgue se opõe utilizaremos Edward Said (1995) e Stuart Hall (2006; 2011). Essa análise será complementada com aspectos acerca da quebra de fronteiras e mescla identitárias através da teoria de Gloria Anzaldúa (1987). Esperamos, assim, refletir acerca das implicações do corpo metamórfico do ciborgue relacionando-o à subjetividade identitária humana a fim de suscitar o debate acerca da nossa própria realidade enquanto sujeitos pós-modernos, metamórficos.

2 A perspectiva ciborgue, essencialismo e rompimento de fronteiras

Uma das caracterizações da nossa sociedade pós-moderna é a crescente complexidade nas interações que refletem um inter cruzar de subjetividades tanto individuais quanto sociais. Esse inter cruzar revela uma relação entre os seres, o que implica em uma crescente sociedade ciborgue. “Não existe nada mais que seja simplesmente ‘puro’[...]” (p. 11), afirma Tomaz Tadeu (2009) ao apontar a ubiquidade do ciborgue na nossa era, e segue salientando que não existe mais “a ciência, a tecnologia, a natureza puras; o puramente social, o puramente político, o puramente cultural. Total e inevitável embaraço” (p. 11).

Na perspectiva clássica trazida por Donna Haraway (2009), “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo”, no entanto, acrescenta, “uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção (...) capaz de mudar o mundo” (p. 36). Isso se dá, pois, como afirma a teórica, “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão de ótica” (HARAWAY, 2009, p. 36). Por esse motivo, é de se esperar que a ficção esteja repleta desses seres híbridos, transmutados, metamórficos, uma vez que eles estão, para além da ficção, presentes na nossa realidade pós-moderna. Assim, tal como Haraway (2009), defendemos a perspectiva ciborgue como elemento ficcional que reflete nossa realidade individual e social por ser uma resposta imaginativa dessa realidade perpassada pelo conflito intenso entre o *ser* humano e o *ser* outros – animal, máquina, pós-humano.

O ciborgue, assim, é a representação da fragmentação dos limites que existiam entre o ser humano e os animais e entre aqueles e a máquina. Isso ocorre, pois, na sociedade de finais do século XX, devido ao pretenso privilégio humano acima das demais espécies do globo, a

sua singularidade enquanto ser vivo, o seu comportamento até então entendido como superior, é posto em causa. A fronteira, até então estável entre a humanidade e os animais, é questionada, desintegrada. Essa desestabilização afeta, assim, a própria concepção de humanidade que passa a se enxergar em um limbo no centro da dicotomia humano/animal. O mesmo raciocínio ocorre com as novas relações entre seres humanos e as máquinas, cujas barreiras são transgredidas a tal ponto que a ideia de essência humana é questionada, tornando duvidosa a dicotomia natural/artificial. A máquina, cada vez mais com atribuições humanas, suscita um questionamento: se o que é máquina é sabido por ser construído, o que é *ser* humano? A ideia metamórfica do ciborgue surge, assim, como uma subversiva correlação entre a humanidade e os demais seres que, ao serem humanizados, metamorfoseiam a própria concepção de humanidade em um complexo jogo de fluidas relações.

Sob um ponto de vista mais palpável, Chris Gray, Steven Mentor e Heidi Figueroa-Sarriera (1995) discorrem sobre o que significa falar em uma sociedade ciborgue:

A Sociedade Ciborgue se refere à ampla gama de relações íntimas de máquinas orgânicas, dos sistemas de armas homem-máquina dos militares pós-modernos (...) dos ratos geneticamente modificados de hoje aos biocomputadores, programas de vida artificiais e outras extravagâncias futuras como a simbiose planta-máquina-inteligente (p. 3, tradução nossa)³

No entanto, mesmo Gray, Mentor e Figueroa-Sarriera (1995) salientando uma perspectiva militar e da medicina civil como responsáveis pela constituição ciborgue, eles também determinam a indústria do entretenimento como um grande centro de criação ciborgue. E, assim, descrevem quatro possibilidades para a utilização das tecnologias ciborgue, seja na realidade ou na ficção:

Podem ser **restauradoras**, na medida em que restaura as funções perdidas e substitui órgãos e membros perdidos; elas podem ser **normalizadoras**, ao atribuir a alguma criatura uma normalidade indistinguível; elas podem ser ambigualmente **reconfiguráveis**, criando criaturas pós-humanas iguais, mas diferentes dos humanos [...]; e eles podem estar **melhorando**, o objetivo da maioria das pesquisas militares e industriais, e o que aqueles com inveja ciborgue ou mesmo com ciborguefilia fantasiam. (p. 3, tradução nossa, grifos dos autores)⁴

Seguindo essa classificação, em *Dawn* (1987), através da metamorfose de Lilith e Joseph, tem-se o melhoramento desses indivíduos. Assim, a primeira transformação dá-se com Lilith:

“Eu preciso fazer pequenas mudanças — algumas pequenas mudanças. Eu devo ajudá-la a alcançar suas memórias à medida que você precisar delas.”
“O que você quer dizer? O que você quer mudar?”

3 “Cyborg Society also refers to the full range of intimate organic-machine relations, from the man-machine weapons systems of the postmodern military (...), to the genetically engineered mice of today to biocomputers, artificial life programs, and nay future extravaganzas like plant-intelligent-machine symbiosis” (GRAY; MENTOR & FIGUEROA-SARRIERA, 1995, p. 3)

4 “Can be **restorative**, in that they restore lost fuctions and replace lost organs and limbs; they can be **normalizing**, in that they restore some creature to indistinguishable normality; they can be ambiguously **reconfiguring**, creating posthuman creatures equal to but different from humans [...]; and they can be **enhancing**, the aim of most military and industrial research, and what those with cyborg envy or even cyborgphilia fantasize. (*idem*, grifos dos autores)

“Coisas muito pequenas. No final, haverá uma pequena alteração na química do cérebro.” (BUTLER, 1987 p. 75, tradução nossa)⁵

A primeira metamorfose ocorre pela necessidade de Lilith aprender o idioma Oankali mais rapidamente, já que não é permitido que ela utilize papel e caneta para estudá-lo e, mesmo se fosse providenciado, demoraria muito tempo para que ela se apropriasse totalmente da nova língua. No entanto, Lilith, inicialmente, resiste por temer alterações no seu cérebro:

“Vai ser assim. Um toque. Então ... uma pequena perfuração. Isso é tudo que você vai sentir. Quando você acordar, a mudança será feita.”

“Eu não quero ser mudada!”

Houve um longo silêncio. Finalmente ele disse: “Você está com medo?”

“Eu não tenho uma doença! Esquecer as coisas é normal para a maioria dos humanos! Eu não preciso que nada seja feito no meu cérebro!”

“Seria tão ruim lembrar melhor? Lembrar do jeito que Sharad lembra — do jeito que eu faço?”

“O que é assustadora é a ideia de ser adulterada.” Ela respirou profundamente. “Ouça, nenhuma parte de mim é mais definitiva sobre quem eu sou do que o meu cérebro. Eu não quero —”

“Quem você é não será mudado.” (BUTLER, 1987, p. 76)⁶

Percebe-se que o medo de Lilith é justamente que essa metamorfose desestabilize sua humanidade. Como já mencionado, essa possibilidade encontra-se no cerne do *ser* ciborgue, o que, a partir dessa primeira transformação, Lilith passa a ser. Posteriormente, após um lamentável episódio no qual Lilith sofre uma tentativa de estupro, ela passa por uma segunda metamorfose: “Você pode abrir portas agora” (BUTLER, 1987, p. 102, tradução nossa)⁷. A nave Oankali é, na verdade, um ser vivo e por isso demanda características orgânicas para ser manuseada — para abrir portas e armários, por exemplo. A partir desse momento, Lilith pode se movimentar em uma parte da nave e, no decorrer da história, outras partes são ajustadas para que ela possa manuseá-las. Inclusive, ao chegar no ponto mais crítico da narrativa — o encontro de Lilith com os demais humanos —, suas possibilidades de interação com a nave são aprimoradas de modo que ela pode construir e modificar paredes a fim de organizar quartos e áreas de convívio entre eles:

A sala era um pouco maior que um campo de futebol. Seu teto era uma abóbada de luz suave e amarela. Lilith fez com que duas paredes crescessem em um canto, de modo que ela tivesse um quarto, fechado exceto por uma porta onde as paredes teriam se encontrado. Houve momentos em que ela juntou as paredes, afastando-se da vastidão vazia do lado de fora — longe das decisões que ela deveria tomar. As paredes e o

5 “I must make small changes — a few small changes. I must help you reach your memories as you need them.”

“What do you mean? What is it you want to change?”

“Very small things. In the end, there will be a tiny alteration in your brain chemistry.” (BUTLER, 1987, p. 75)

6 “It will be like this. A touch. Then a ... a small puncture. That’s all you’ll feel. When you wake up the change will be made.”

“I don’t want to be changed!”

There was a long silence. Finally it said, “Are you afraid?”

“I don’t have a disease! Forgetting things is normal for most humans! I don’t need anything done to my brain!”

“Would it be só bad to remember better? To remember the way Sharad did — the way I do?”

“What’s frightening is the idea of being tampered with.” She drew a deep breath. “Listen, no part of me is more definitive of who I am than my brain. I don’t want —”

“Who you are won’t be changed” (BUTLER, 1987, p. 76).

7 “You can open walls now” (BUTLER, 1987, p. 102).

chão da grande sala eram dela para remodelar como ela quisesse. Eles fariam qualquer coisa que ela fosse capaz de pedir, exceto deixá-la sair. (BUTLER, 1987, p. 115)⁸

A preocupação de Lilith acerca de ser ou não mais humana após sua metamorfose em um ser ciborgue envolve-a desde a primeira transformação, mas torna-se mais presente nesse momento crucial no qual ela precisa retirar os demais seres humanos da animação suspensa para acostumá-los à nova realidade e treiná-los para voltar a Terra. Nesse contexto, o maior receio de Lilith, após todas as mudanças de seu corpo, é se ela será entendida como humana ou não:

[...] A menos que ela tenha a ideia de que Lilith era um dos seus captores. Qualquer um que Lilith despertasse poderia ter essa ideia — quase certamente a teriam no momento em que Lilith abrisse uma parede ou fizesse novas paredes crescerem, provando assim que ela tinha habilidades que eles não tinham. Os Oankali haviam lhe dado informações, aumentado a força física, aprimorado sua memória e a capacidade de controlar as paredes e as plantas de animação suspensa. Essas eram suas ferramentas. E cada uma delas a faria parecer menos humana. (BUTLER, 1987, p. 120 [tradução nossa])⁹

Esse receio se dá, pois, essa condição de *mestiza*, para utilizar a nomenclatura de Gloria Anzaldúa (1987) pressupõe um “choque de vozes [que] resulta em estados mentais e emocionais de perplexidade. O conflito interno resulta em insegurança e indecisão. A dupla ou múltipla personalidade da *mestiza* é atormentada pela inquietação psíquica” (p. 78, tradução nossa)¹⁰. Em um constante nepantilismo mental — definição asteca para o que se foi partido ao meio —, a *mestiza* é produto do intercruzamento de diferentes valores culturais, estando num infundável estado de transição, de metamorfose contínua (ANZALDÚA, 1987). Pertencendo a diferentes coletividades ao mesmo tempo que pertence totalmente a nenhuma de forma exclusiva, a *mestiza* precisa criar a sua própria, híbrida, mestiça, metamórfica. No caso da narrativa, Lilith enquanto ser ciborgue encontra-se no meio do que seria a representação da cultura humana — essencialista nos valores — e da cultura Oankali — objetivando sempre a mudança — e assim, como na realidade *mestiza*, encontra-se em um choque de mensagens contrárias e incompatíveis. Estando, dessa forma, em uma encruzilhada de fronteiras e muros, “a rigidez significa morte” (ANZALDÚA, 1987, p. 79, tradução nossa)¹¹, pois só se mantendo flexível, sempre em movimento por entre essas fronteiras psicológicas e sociais, se afastando de percepções excludentes, é que ela consegue sobreviver. E, assim,

8 “The room was slightly larger than a football field. Its ceiling was a vault of soft, yellow light. Lilith had caused two walls to grow at a corner of it so that she had a room, enclosed except for a doorway where the walls would have met. There were times when she brought the walls together, sealing herself away from the empty vastness outside — away from the decisions she must make. The walls and floor of the great room were hers to reshape as she pleased. They would do anything she was able to ask of them except let her out.” (BUTLER, 1987, p. 115).

9 “[...] unless she got the idea Lilith was one of her captors.

Anyone Lilith Awakened might get that idea — almost certainly would get it the moment Lilith opened a wall or caused new walls to grow, thus proving she had abilities they did not. The Oankali had given her information, increased physical strength, enhanced memory, and an ability to control the walls and the suspended animation plants. These were her tools. And every one of them would make her seem less human.” (BUTLER, 1987, p. 120)

10 “[...] the clash of voices results in mental and emotional states of perplexity. Internal strife results in insecurity and indecisiveness. The *mestiza*'s dual or multiple personality is plagued by psychic restlessness” (ANZALDÚA, 1987, p. 78).

11 “Rigidity means death” (ANZALDÚA, 1987, p. 79)

a nova *mestiza* lida com isso desenvolvendo uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambiguidades. Ela aprende a ser uma índia na cultura mexicana, a ser mexicana de um ponto de vista anglo-americano. Aprende a equilibrar as culturas. Ela tem uma personalidade plural, ela opera em um modo pluralístico — nada é empurrado para fora, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada é abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa (ANZALDÚA, 1982, p. 79)¹²

É desse modo que Lilith lida com a situação. Não exatamente unindo as perspectivas opostas, nem tentando equilibrá-las, mas criando um terceiro elemento que englobaria as partes. É justamente esse terceiro elemento que Anzandúa (1987) chama de consciência mestiça e que, nesse artigo, em contexto de ficção científica, chamamos de perspectiva ciborgue.

Contribuindo como um elo entre a perspectiva ciborgue, *mestiza*, metamórfica, de Lilith, encontra-se Joseph — um dos humanos a serem retirados das plantas de animação suspensas por Lilith. Caracterizado pelos Oankali como inteligente e estável, com o passar do tempo, aproxima-se de Lilith, com a qual forma um casal, o que transforma os dois em alvos de julgamentos. Primeiramente Lilith, que, ao evitar um estupro lutando com alguns homens, passa a receber os primeiros julgamentos abertos sobre sua possível não-humanidade:

Ele [Joseph] sentou-se ao lado dela. “Ela está dizendo às pessoas que você é um homem. Ela diz que só um homem pode lutar dessa maneira.”

Para sua própria surpresa, Lilith riu alto.

“Algumas pessoas não estão rindo”, disse ele. “Aquele novo homem, Van Weerden, disse que não achava que você se quer fosse humana.” (BUTLER, 1987, p. 147 [tradução nossa])¹³.

Esse tipo de julgamento, desde o primeiro momento, passa a preocupar Joseph que, conhecendo a espécie humana, sabe dos seus problemas para lidar com a diferença: “Pessoas sendo pessoas, é isso. Você provavelmente não está em perigo agora, mas você estará em breve. Você deve saber disso” (BUTLER, 1987, p. 148, tradução nossa)¹⁴. Essa concepção também é percebida e compreendida pelos Oankali. Nikanj — oankali que possui a posição de terceiro elo do “trisal” formado no decorrer da diegese entre ele, Lilith e Joseph — responde a Joseph quando este afirma não entender o motivo de acharem que os alienígenas são assustadores por eles não parecerem perigosos, apenas muito diferentes: “‘O diferente é ameaçador para a maioria das espécies’, respondeu Nikanj. ‘O diferente é perigoso. Pode te matar. Isso era verdade para seus ancestrais animais e seus parentes animais mais próximos. E é verdade para vocês’” (BUTLER, 1987, p. 186, tradução nossa, grifos da autora)¹⁵. Assim, Joseph, quando alerta Lilith para o

12 “The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode - nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else” (ANZANDÚA, 1987, p.79)

13 He sat down next to her. “She’s telling people you’re a man. She says only a man can fight that way.”

To her own surprise, Lilith laughed aloud.

“Some people aren’t laughing,” he said. “That new man, Van Weerden said he didn’t think you were human at all.” (BUTLER, 1987, p. 147)

14 “People being people, tha’s all. You’re probably not in any danger now, but you will be soon. You must know that.” (BUTLER, 1987, p. 148)

15 “‘Different is threatening to most species,’ Nikanj answered. ‘Different is dangerous. It might kill you. That was true to your animal ancestors and your nearest animal relatives. And it’s true for you.’” (BUTLER, 1987, p. 186)

perigo iminente, transparece a percepção de Stuart Hall (2011) acerca da constituição da identidade. Hall (2011) afirma que “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela” (p. 110), ou seja, “é apenas pela relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado ‘positivo’ de qualquer termo — e, assim, sua ‘identidade’ pode ser construído” (p. 110, grifos do autor). Ou seja, o teórico salienta como as pessoas precisam se ancorar na diferença, apontando um traço negativo no Outro, para se afirmar por meio desse traço em um sistema de oposição — o que, na narrativa, torna-se bastante perigoso.

Ernesto Laclau (1990) corrobora essa perspectiva trazendo o pensamento de Derrida ao afirmar que este “mostrou como a constituição de uma identidade é sempre baseada em excluir algo e estabelecer uma hierarquia violenta entre os dois polos resultantes — forma/matéria, essência/acidente, preto/branco, homem/mulher etc. (...)” (p. 32, tradução nossa)¹⁶. Acrescentemos, assim, os polos humano/ciborgue e reflitamos acerca dessa polaridade. Lilith e, posteriormente, Joseph, são inseridos no grupo do ciborgue por apresentarem diferenças, no entanto, tanto Lilith quanto Joseph continuam sendo seres humanos; nascidos de mães e pais humanos; seres de carne, osso e sangue; com subjetividade, sentimentos, raciocínio. A única diferença é que ambos possuem características humanas que foram potencializadas quimicamente. Entretanto, na hierarquia dos termos, o ciborgue segue inferiorizado no que diz respeito a sua aceitação enquanto ser. Assim, esse seria o fenômeno da secundariedade baseada na diferença entre os termos, no qual o dominante funciona como termo essencial, enquanto o segundo possui caráter accidental, ou seja, marcado pela diferença. O mesmo ocorre com a dicotomia homem/mulher e branco/negro, no qual o “homem” e o “branco” tornam-se a norma, enquanto que “mulher” e “negro” representam o acidente, possuidores da marca da diferença, subjugados na hierarquia dos termos, cuja hierarquia é refletida socialmente (LACLAU, 1990). Assim, essa marca da diferença composta por suas novas habilidades torna Lilith visível, “elas fazem Lilith ser diferente, e, portanto, elas fazem dela um alvo” (BUTLER, 1987, p. 154 [tradução nossa])¹⁷.

Donna Haraway (2009) também alude aos dualismos dessa tradição ocidental, salientando que eles têm sido essenciais para a manutenção da lógica e da prática dos processos de dominação sobre todos os grupos caracterizados como o “outro” na dicotomia eu/outro já que:

o eu é o Um que não é dominado, que sabe isso por meio do trabalho do outro; o outro é o um que carrega o futuro, que sabe isso por meio da experiência da dominação, a qual desmente a autonomia do eu. Ser o Um é ser autônomo, ser poderoso, ser Deus; mas ser o Um é ser uma ilusão e, assim, estar envolvido numa dialética de apocalipse com o outro. Por outro lado, ser o outro é ser múltiplo, sem fronteira clara, borrado, insubstancial. Um é muito pouco, mas dois [o outro] é demasiado. (p. 91)

16 “Derrida has shown how an identity's constitution is always based on excluding something and establishing a violent hierarchy between the two resultant poles — form/matter, essence/accident, black/white, man/woman etc. (...)” (LACLAU, 1990, p. 32)

17 “They make her different, and therefore they make her a target.” (BUTLER, 1987, p. 154)

Assim, para Haraway (2009), a própria relação enquanto dicotomia entre o humano/ciborgue — o eu/outro — seria uma “dialética de apocalipse”, pois se a ideia essencialista de um “eu”, ou do *ser* humano, seria uma ilusão por não representar algo tão essencial quanto se imagina, o seu opositor, o “outro”, o *ser* ciborgue, é uma figura fluida, sem fronteiras, no outro lado da moeda identitária e o seu embate pode possuir consequências perigosas e violentas — como transparece a narrativa.

Para melhor compreensão desse embate e de suas consequências, se faz necessário discorrer acerca dos diferentes entendimentos acerca da identidade. Como afirma Stuart Hall (2006), o problema da identidade está sendo bastante discutido na teoria social tendo em vista as mudanças de concepção enfrentadas:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (p. 7).

Como se pode perceber, a perspectiva de Hall (2006) colabora com a perspectiva ciborgue ao ponto de enfatizar o caráter metamórfico da identidade na nossa contemporaneidade. Assim, o teórico define três perspectivas de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. Em suma, a concepção iluminista entende o sujeito como um centro que permanece idêntico durante toda sua existência, ou seja, unificado, centrado, bem definido e essencialista na sua individualidade. Já a concepção sociológica seria um reflexo da crescente modernização do mundo que quebrava gradualmente a individualidade humana, trazendo uma perspectiva mais interacionista, ou seja, o sujeito continuaria possuidor de um “eu” centralizado e essencial, mas que seria constituído a partir do seu diálogo com o mundo, aderindo o sujeito à estrutura social que, no entanto, também encontrava-se essencialmente centrada. Por fim, a concepção pós-moderna percebe o sujeito:

como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque constituímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 12-13)

Assim, a concepção de sujeito pós-moderno definiria o ciborgue de Donna Haraway (2009), que o caracteriza como “um tipo de eu — pessoal e coletivo — pós-moderno, um eu desmontado e remontado” (p. 63-64). Caracterização esta, na narrativa, apresentada sobre Lilith e

Joseph, enquanto que os demais humanos, sujeitos sociológicos, defendem uma centralização identitária na defesa da humanidade determinada como essência dos seus seres, cuja qualquer variação deve ser temida e combatida. Desse modo, há a necessidade de perceber o mundo não construído a partir de essências identitárias em conflito que podem funcionar como um gatilho para identidades essencialistas violentas que pouco ou nada contribuem para o avanço da sociedade e das epistemes, já que “o problema com as teorias essencialistas e exclusivistas, ou com as barreiras e os lados, é que elas dão origem a polarizações que mais absolvem e perdoam a ignorância e a demagogia do que facilitam o conhecimento” (SAID, 1995, p. 65). Dessa forma, vemos na narrativa uma construção desse embate entre a visão pós-moderna Oankali e a concepção de identidade sociológica, essencialista e violenta do lado humano, que vai da exclusão de Lilith e da vontade de matá-la, até o assassinato de Joseph.

Acerca de Joseph, inicialmente, o seu rejeitar dá-se por sua associação à Lilith — julgada por sua condição ciborgue —, o que leva alguns humanos a buscarem traços de diferença em seu ser para justificar sua rejeição. O perigo iminente de Joseph fica, assim, nítido para Nikanj, que propõe ajudá-lo a se defender metamorfoseando-o, tal como fez com Lilith, em um ciborgue:

"Porque já existem dois humanos machos falando contra ele, tentando pôr os outros contra ele. Um decidiu que ele é algo chamado bicha e o outro não gosta da forma de seus olhos. Na verdade, ambos estão irritados com a maneira como ele se aliou a você. Eles prefeririam ter você sem aliados. Seu parceiro precisa de alguma proteção extra que eu possa lhe dar agora". Ela escutou, chocada. Joseph havia falado sobre o perigo para ela. Ele sabia o quão imediato era o seu próprio perigo? (BUTLER, 1987, p. 159 tradução nossa)¹⁸

É imaginando essa situação que Lilith pede, anteriormente, que faça com ele como fizeram com ela: “Quero dizer, dê a ele mais resistência a ferimentos. Ajude-o a curar mais rápido se ele for ferido. Dê a ele uma chance!” (BUTLER, 1987, p. 155, tradução nossa)¹⁹, diz Lilith à Nikanj, que assim o faz.

No entanto, do mesmo modo que cada vez mais Lilith era entendida como o Outro, o diferente que precisava ser combatido — “[...] cada ato que ela realizou que provou a verdade do que ela disse também fez sua lealdade, e até mesmo sua humanidade, ser suspeita” (BUTLER, 1987, p. 160, tradução nossa)²⁰ —, Joseph seguiu gradualmente entrando nessa concepção. O ponto crucial, assim, ocorre quando Lilith e Joseph são atacados por alguns dos outros humanos:

Ela olhou em volta para ver quem havia chegado. Foi quando ela viu Curt. Um instante depois, Curt bateu na lateral da cabeça com a parte chata do facão. Ela caiu no chão, atordoada. Perto dali, ela ouviu Joseph gritar o nome dela. Houve o som de mais golpes. Ela ouviu Gabriel xingando, ouviu

18 “Because there are already two human males speaking against him, trying to turn others against him. One has decided he's something called a faggot and the other dislikes the shape of his eyes. Actually, both are angry about the way he's allied himself with you. They would prefer to have you without allies. Your mate needs any extra protection I can give him now." She listened, appalled. Joseph had talked about the danger to her. Had he known how immediate his own danger was? (BUTLER, 1987, p. 159)

19 “I mean give him more resistente to injury. Help him heal faster if he is injured. Give him a chance!” (BUTLER, 1987, p. 155)

20 Yet every act she performed that proved the truth of what she said also made her loyalties, and even her humanity suspect (BUTLER, 1987, p. 160).

Allison gritar. Ela tentou se levantar e alguém bateu nela de novo. Desta vez ela perdeu a consciência. (BUTLER, 1987, p. 221, tradução nossa)²¹

Logo em seguida, Lilith acorda sozinha e se questiona sobre onde estarão todos e, principalmente, onde estará Joseph. É pouco depois que descobrimos que Joseph foi assassinado:

“Foi Curt?”

“Fomos nós”, Nikanj disse suavemente.

Depois de um tempo, ela conseguiu se virar do cadáver cinza e encarar Nikanj. “O quê?”

“Nós”, repetiu Nikanj. “Queríamos mantê-lo seguro, você e eu. Ele estava ligeiramente ferido e inconsciente quando o levaram embora. Ele lutou por você. Mas seus ferimentos foram curados. Curt viu a carne cicatrizando. Ele pensou que Joe não era humano” (BUTLER, 1987, p. 223, tradução nossa)²².

Assim, nota-se o quão devastadora a diferença e as concepções essencialistas de identidade podem ser, tendo em vista que Curt assassina Joseph unicamente por entendê-lo como diferente de si. Este é o mesmo motivo pelo qual Nikanj não deixa Lilith voltar para a Terra como os demais humanos, para protegê-la:

“Mas...” Ela se aproximou, sacudindo a cabeça. “Mas e eu? Eu fiz tudo o que você pediu. Eu não machuquei ninguém. *Por que eu ainda estou aqui?*”

“Para proteger sua vida”. Ele tomou a mão dela. “Eu fui chamado hoje para ouvir as ameaças que foram feitas contra você. Eu já tinha ouvido a maioria delas. Lilith, você teria acabado como Joseph”.

Ela balançou a cabeça. Ninguém a ameaçou diretamente. A maioria das pessoas estavam com medo dela.

“Você teria morrido”, repetiu Nikanj. “Porque eles não podem nos matar, eles teriam matado você.” (BUTLER, 1987, p. 244 [tradução nossa] [grifos do autor])²³

É contra os essencialismos identitários que Gloria Anzaldúa (1987) disserta acerca da perspectiva de Jose Vasconcelos, filósofo mexicano que imaginou o conceito de raça cósmica — uma raça humana que abraçaria as demais numa mescla contrária às teorias essencialistas de raça pura. O filósofo defende uma visão oposta ao do marco da diferença que hierarquiza os polos do eu/Outro como o primeiro superior ao segundo, afirmando que a mistura das raças não resultaria em seres inferiores, mas em uma “descendência híbrida, uma espécie mutável, mais maleável, com uma rica piscina genética” (ANZALDÚA, 1987, p. 77,

21 She looked around to see who eles had arrived. That was when she saw Curt. An instant later, Curt hit her across the side of the head with the flat of his machete. She dropped to the ground, stunned. Nearby, she heard Joseph shout her name. There was the sound of more blows. She heard Gabriel swearing, heard Allison scream. She tried desperately to get up, and someone hit her again. This time she lost consciousness. (BUTLER, 1987, p. 221)

22 “Was it Curt?”

“It was us”, Nikanj said very softly.

After a time, she managed to turn from the grisly corpse and face Nikanj. “What?”

“Us”, Nikanj repeated. “We wanted to keep him safe, you and I, He was slight injured and unconscious when they took him away. He had fought for you. But his injuries healed. Curt saw the flesh healing. He believed Joe wasn't human” (BUTLER, 1987, p. 223).

23 “But...” She stepped closer to it, shaking her head. “But what about me? I did all you asked. I didn't hurt anyone. *Why am I still here!*”

“To save your life”. It took her hand. “I was called away today to hear the threats that had been made against you. I had already heard most of them. Lilith, you would have wound up like Joseph”.

She shook her head. No one has threatened her directly. Most people were afraid of her.

“You would have died”, Nikanj repeated. “Because they can't kill us, they would have killed you” (BUTLER, 1987, p. 244).

tradução nossa)²⁴, ou seja, o que Jose Vasconcelos chama de consciência alienígena, Anzaldúa (1987) de a nova *mestiza* e que nós, neste artigo, trazemos como perspectiva ciborgue.

É, então, contra essa visão essencialista e perigosa, que esse artigo se sustenta, concordando com Haraway (2009) quando esta diz que “um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (p. 46). Assim, concordamos com Said (1995) quando este afirma que “a experiência cultural, ou na verdade toda forma cultural, é radicalmente, quintessencialmente híbrida [...]” (p. 95), sendo nós próprios híbridos, metamórficos.

3 Conclusão

O termo ciborgue foi cunhado há quase meio século e por muito tempo permaneceu na sombra da ficção científica, no entanto, com o passar do tempo, o estudo do ciborgismo tornou-se conceito chave para muito acadêmicos das mais diversas áreas tecnológicas, políticas, sociológicas, literárias, etc (GRAY; MENTOR; FIGUEROA-SARRIERA, 1995) por suscitar diversos debates acerca das realidades humanas.

Acreditamos, assim, que a análise da perspectiva ciborgue voltando-se para questões acerca da identidade e da diferença se mostrou bastante profícua tendo em vista o contexto pós-moderno em que nos encontramos. Na contemporaneidade, questiona-se a fixidez da identidade (HALL, 2006), mas é no confronto com o ciborgue — seres metamórficos, híbridos ficcionais — que a própria concepção de humanidade é posta em cheque. Essa perspectiva, assim, alarga o debate acerca da própria existência do ser humano pós-moderno e de como ele se relaciona com o mundo. Isso se dá, pois, essa heterogeneidade chave para o ser ciborgue entra em choque com a suposta homogeneidade do ser humano por questionar as concepções divinas e essencialistas da humanidade (TADEU, 2009). Essa visão favorece o inquirimento acerca de toda a cadeia de privilégios aparentemente inatos — seja do homem sobre a natureza ou de um grupo social sobre outro. É nessa perspectiva que Anzaldúa (1987) afirma que “o futuro pertence à *mestiza*. Porque o futuro depende da quebra de paradigmas” (p. 80 [tradução nossa]).

Sendo a imaginação um dos locais mais importantes para a produção do ciborgue (GRAY; MENTOR; FIGUEROA-SARRIERA, 1995) e sendo a história frequentemente recontada a fim de se manter as hierarquias dicotômicas acerca da identidade, o ciborgue é utilizado justamente para descolonizar essas estruturas já naturalizadas, questionando-as a fim de reconstruí-las (HARAWAY, 2009). Esse artigo, portanto, buscou fazer um apanhado geral acerca das questões da identidade e da diferença que afligem a pós-modernidade objetivando contribuir com o debate existente.

²⁴“hybrid progeny, a mutable, more malleable species with rich gene pool” (ANZALDÚA, 1987, p. 77).

Referências

- ANZALDÚA, G. **Bordelands/La Frontera**. The new mestiza. São Francisco: Aunt Lute, 1987.
- BUTLER, O. E. Black Women and the Science Fiction Genre: entrevista. [março/abril, 1986]. Missouri: *Journal of Black Studies and Research*.
- BUTLER, O. E.. **Dawn**. Nova York: Grand Central Publishing, 2000 [1987].
- GRAY, C; MENTOR, S & FIGUEROA-SARRIERA, H. Cyberlogy. Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms. In.: GRAY, C (ed.). **The Cyborg Handbook**. Londres: Routledge, 1995.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue. In.: TADEU, Tomaz (Org.) **Antropologia do Ciborgue**. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LACLAU, E. **The Reflection on The Revolution of Out Time**. Londres, Nova York: Verso, 1990.
- SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARTRE, J. P. **O que é Literatura?** São Paulo: Ática, 1989.
- TADEU, T. Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano. In.: TADEU, Tomaz (Org.) **Antropologia do Ciborgue**. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Artigo enviado em: 18/05/2019. Aprovado em: 28/06/2019.