

DISCURSIVIDADES

Revista do Departamento de Letras e Artes da UEPB

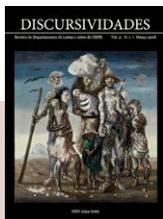
Vol. 2 - N. 1 • Março 2018



ISSN 2594-6269

Discursividades

Campina Grande, PB, Brasil ♦ Vol. 2 - N. 1 - Março de 2018 ♦ ISSN 2594-6269



Revista eletrônica semestral do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba-UEPB. Dedicada-se à publicação de textos – artigos ou resenhas – cuja ênfase recaia sobre as questões do Discurso em diálogo com os estudos da Linguagem. A partir desse escopo, o periódico busca contemplar uma abordagem temática ampla, incluindo Literatura e ensino de línguas.

Universidade Estadual da Paraíba
Reitor Antonio Guedes Rangel Junior
Vice-Reitor Flávio Romero Guimarães

Editor: José Domingos

Editoração: Henrique Magalhães | Marca de Fantasia

Revisão: Daniel Guedes Soares - UEPB

Guilherme Moés Ribeiro de Sousa - UEPB; Matheus Gonçalves - UEPB

Capa: Reprodução da pintura “Retirantes”, de Candido Portinari (1903-1962).
Óleo sobre tela, 1944.

Contato: revistadiscursividades@gmail.com

<https://www.marcadefantasia.com/discursividades.html>

Submissão de trabalhos pelo sistema OJS:

<http://revista.uepb.edu.br/index.php/REDISC/index>

Endereço: Departamento de Letras e Artes, UEPB
Rua Baraúnas, 351. Bairro Universitário
Campina Grande, Paraíba. Brasil. 58429-500
Tel.: +55 (83) 3315.3300

DISCURSIVIDADES. Revista do Depto de Letras e Artes da UEPB. Vol. 2 - N. 1. - Campina Grande, PB: Marca de Fantasia, Março de 2018.

Periodicidade: Semestral

ISSN: 2594-6269

1. Periódicos. 2. Letras. 3. Linguagem. 4. Linguística. 5. Discurso.

CDD: 401.41

Conselho editorial

Ana Elvira Steinbach Torres - UFPB, Universidade Federal da Paraíba
Antônio Genário P. dos Santos – UFRN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Cláudia Rejanne Pinheiro Grangeiro – URCA, Universidade Regional do Cariri
Cleber Alves de Ataíde – UFRPE, Universidade Federal Rural de Pernambuco
Danúbia Barros Cordeiro – IFRN, Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Eliana Ismael Costa – UFPE, Universidade Federal de Pernambuco
Francisco Paulo da Silva – UERN, Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
Francisco Vieira da Silva – UFERSA, Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Linduarte Pereira Rodrigues – UEPB, Universidade Estadual da Paraíba
Ludmila Mota de Figueiredo Porto – UEPB, Universidade Estadual da Paraíba
Maíra Fernandes Nunes – UFCG, Universidade Federal de Campina Grande
Maria das Dores Nogueira Mendes – UFC, Universidade Federal do Ceará
Nilton Milanez – UEFS, Universidade Estadual de Feira de Santana
Pedro Henrique Lima Praxedes Filho – UECE, Universidade Estadual do Ceará
Pedro Luís Navarro Barbosa – UEM, Universidade Estadual de Maringá
Regina Baracuhy – UFPB, Universidade Federal da Paraíba
Vanice Maria Oliveira Sargentini – UFSCAR, Universidade Federal de São Carlos

Sumário

Apresentação	5
José Domingos	
A intervoalidade mostrada em canções para crianças	7
Maria das Dores Nogueira Mendes	
Aurélia Bento Alexandre	
A dramaturgia regionalista nordestina	28
João Dantas Filho	
A representação do homem do Nordeste no cordel	49
Linduarte Perreira Rodrigues	
Rodrigo Nunes da Silva	
O discurso da felicidade como tática biopolítica na revista SuperInteressante	76
Regina Baracuhy	
Kamila Nogueira	
O corpo da mulher en(cena) no espetáculo da publicidade	97
Tânia Maria Augusto Pereira	
A cor e a constituição discursivo-cultural de identidades para a velhice	113
Emmanuele Monteiro	
Abordagem sociorretórica das construções resumitivas na área de Letras	133
Cleber Ataíde	
Maria Aucilene Gomes Lima	
Normas de publicação	158

Apresentação

Nesta segunda edição, a revista **Discursividades** traz um novo conjunto de textos em cujos temas são enfatizadas problemáticas diversas no campo da linguagem. Nos olhares dos autores, as discussões são conduzidas, quer sob um viés linguístico ou discursivo, a partir de inquietações advindas de práticas e experiências da nossa contemporaneidade.

Partindo da própria multiplicidade de temas do presente que nos instiga e nos constitui, os trabalhos aqui reunidos discutem conceitos produtivos e fundamentais no âmbito das práticas da linguagem e do discurso na atualidade: letramento, identidade, memória, sujeito, biopolítica, corpo. Na composição desse agrupamento, os pesquisadores vão, por meio de sua escrita, pondo em relevo discursos e práticas constituintes de nossa existência sócio-histórica. Um exercício que se faz na tessitura das diferentes materialidades do nosso cotidiano.

Assim, podemos conhecer o estudo que investiga as vozes presentes no discurso literomusical para crianças. Ou seja, como a intervocalidade mostrada funciona na constituição de posicionamentos discursivos dos intérpretes de músicas populares brasileiras para crianças. Há texto que versa sobre a dramaturgia regionalista nordestina, composta por fortes influências culturais e manifestações populares que trazem significativas contribuições para o espaço teatral e literário.

Prosseguindo nessa investida identitário-cultural, o trabalho sobre folhetos de Cordel produzidos na região Nordeste mostra essa expressão discursivo-literária como instrumento propagador de memórias,

representações culturais e formador da identidade de um povo, principalmente quando o cenário representado é o contexto do homem nordestino.

Alguns artigos se debruçam sobre materialidades da mídia, observando as implicações e relações entre linguagem verbal e não-verbal, a fim de perscrutar as investidas discursivas que evidenciam o sujeito e o corpo. Nessa direção, o discurso da felicidade emerge como prática biopolítica, por meio da qual se governa a conduta do corpo social no controle da vida da população. Essa discussão se entrecruza com a do “corpo velho” em que a produção identitária para o idoso configurada na mídia se transforma em *locus* de interpelação dos corpos dos idosos por um ideal de beleza e felicidade.

Também no interior dessa discursividade de estetização do sujeito moderno subordinado a um padrão de beleza, outra pesquisa analisa anúncios publicitários que propagam o estereótipo da mulher magra e jovem inserida nos rígidos modelos estéticos.

Por fim, o presente número de **Discursividades** encerra discutindo as práticas de letramento no universo acadêmico, através de pesquisa que analisa os movimentos sociorretóricos do gênero resumo textualizados pelos alunos universitários brasileiros no trabalho de conclusão de curso. Assim, que cada pesquisa aqui exposta nos conduza a uma melhor compreensão dos diferentes objetos por elas dissecados. E, reafirmando o que dissemos na edição inaugural deste periódico, ‘nosso fazer científico pode possibilitar gestos teóricos que contribuam para um diagnóstico do presente’.

José Domingos

A intervocalidade mostrada em canções para crianças

Maria das Dores Nogueira Mendes

Aurélia Bento Alexandre

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar as vozes do interdiscurso na canção “História de uma gata” (Chico Buarque, 1977), que está no álbum “Os saltimbancos”, e os posicionamentos no discurso literomusical para crianças. A noção de intervocalidade mostrada integra o investimento vocal, ideia já desenvolvida por Mendes (2013). Apesar de analisarmos apenas uma canção, os resultados confirmam a hipótese de que, na MPB, encena-se um “diálogo” entre performer e criança, visto que ambos cantam partes diferentes da letra, ao passo que, na Canção de massa para crianças, as vozes infantis são apenas uma espécie de eco que repetem o dizer dos intérpretes.

Palavras-chave: discurso literomusical para crianças; posicionamento; intervocalidade

The intervocality shown in songs for children

Abstract: The aim of this paper is to investigate the voices of the interdiscourse from the song “História de uma gata” (Chico Buarque, 1977), that there is in the album “Os saltimbancos”, and the positions in the literomusical discourse for children. The notion of intervocality shown integrates the vocal investment, idea already developed by Mendes (2013). Even though we analyze

Maria das Dores Nogueira Mendes. Doutora em Linguística - UFC, Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará. dasdoresnm@yahoo.com.br.
Aurélia Bento Alexandre. Mestra em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada – UFRN, Professora do Instituto Federal do Rio grande do Norte – IFRN. aurelialex@hotmail.com.

only one song, the results confirm the hypothesis that in MPB there is a “dialogue” between the performer and the child, since both sing different parts of the lyrics, while in the Song of Mass for children, the children’s voices are just a kind of echo that repeat what the interpreters say.

Keywords: literomusical discourse for children; positioning; intervocality

Introdução

Neste artigo, focalizamos o conceito de intervocalidade mostrada para investigar a relação entre a mobilização de outras vozes pelos intérpretes e a constituição de posicionamentos no discurso literomusical para crianças. Este artigo constitui uma primeira aplicação do projeto INVOCANÇÕES: investimento vocal em canções para crianças, cadastrado no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, que procura analisar como o investimento vocal pode ser um elemento delineador de posicionamentos também no Discurso literomusical para Crianças.

O conceito operacional intervocalidade mostrada, desenvolvido em tese de doutorado por Mendes (2013), já foi também usado por Zumthor (1993, p.144) para designar as “trocas de palavras e de conivência sonora”. No caso da nossa pesquisa, que se baseia na Análise do Discurso, na linha de Maingueneau, aplicada ao discurso literomusical por Costa (2012), designa, especificamente, a troca entre diferentes modos de cantar e outras vozes distantes da prática discursiva literomusical. Aqui, aplicamos esse conceito em uma canção do disco Saltimbancos (1977), composto e arranjado pelo compositor argentino, naturalizado italiano,

Luis Enríquez Bacalov, e adaptado para o português pelo cantautor brasileiro Chico Buarque, identificado com o posicionamento MPB.

A intervocalidade mostrada

Diferentemente da obra *O cancionista* (TATIT, 1996), que analisa a relação da voz falada e da voz cantada na composição de canções, consideramos, entretanto, a fala cotidiana como apenas uma das vozes que constituem e podem ser exibidas no investimento vocal estabilizado em um fonograma. Nesse sentido, pretendemos observar como os intérpretes da canção em análise mostram, ou tornam audível, a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção, porque consideramos que a exibição desse processo, assim como a constituição da qualidade vocal, sinaliza para um posicionamento perante outras qualidades vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Para identificar como essas relações são exibidas no investimento vocal, adaptamos para a dimensão vocal os valores de captação e subversão, propostos por Maingueneau (1997). Para tanto, foi necessário relacionar tais valores com parâmetros de leitura/audição vocal, como qualidade vocal, pronúncia, pausas etc, já que esses recursos também podem ser encontrados de forma semelhante ou divergente em outros investimentos vocais e em outras vozes do interdiscurso, como a falada.

Os parâmetros vocais mencionados foram subtraídos de Belhau e Ziemer (1988), que os empregam para avaliação terapêutica da voz e adaptados para a voz cantada. Evidentemente, utilizar tais parâmetros para a análise no investimento vocal da relação entre qualidades vo-

cais de posicionamentos diferentes e do interdiscurso, como também a relação entre essas qualidades vocais no investimento vocal em relação com a sua projeção na cenografia das canções, não significa, porém, adotar os conceitos de base da Fonoaudiologia. Trata-se, entretanto, da utilização crítica, sob a óptica da Análise do Discurso, de um conhecimento já acumulado por esse campo. A seguir, comentamos alguns desses recursos vocais que norteiam a análise do investimento vocal da canção “História de uma gata” (Chico Buarque, 19977).

Parâmetros vocais

Até mesmo Belhau e Pontes (1989, p.57) que avaliam as características vocais de um ponto de vista psicológico alertam para a mediação cultural que os sentidos atribuídos a elas às sofrem: [...] os dados da psicodinâmica vocal pertencem aos padrões sociais e culturais de um indivíduo, devendo-se evitar fazer uma análise fragmentada (BELHAU; PONTES, 1989, p. 57).

Desse modo, em outra cultura, poderiam ser atribuídos valores diferentes às mesmas características vocais. Apesar de os autores fazerem tais observações relativas à respiração na voz falada, elas são válidas também para a voz cantada, na medida em que essa também não deve ser estudada de forma descontextualizada se a analisarmos pelo ponto de vista da AD. Além disso, apesar de a voz falada e de a voz cantada apresentarem suas particularidades, também formam um *continuum* no qual, segundo Tatit (1996), aquela constitui esta e esta ainda pode representar aquela. Portanto, investigamos o modo como um determinado investimento vocal representa a voz falada e mostra que o faz.

Isso tem relação, por exemplo, com a segmentação da cadeia fala-

da, na medida em que a presença constante de alongamento de vogais no final das frases musicais implica menor frequência de pausas não preenchidas vocalmente. No entanto, se não há tais alongamentos e uma presença frequente de pausas não preenchidas vocalmente, isso torna a cadeia da fala mais segmentada, ou seja, com frases musicais mais curtas.

Na nossa avaliação, essas duas formas de segmentação estabelecem uma intervocalidade mostrada com a voz falada, a primeira de subversão e a segunda de captação. A forma como a cadeia falada é segmentada também está diretamente relacionada com a ilusão de velocidade vocal gerada pelo ouvinte, na medida em que uma menor segmentação da cadeia falada produz a impressão de que a emissão vocal é mais lenta, ao passo que, se ela é mais segmentada, aparenta ser emitida de modo mais rápido.

Já as “substituições de sons” ou “variações articulatórias de um mesmo som”, que segundo Belhau e Pontes (1989, p. 41) modificam a pronúncia, e ainda a supressão ou ligação entre sons podem apontar para uma relação de intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Desse modo, consideramos que parâmetros como as pausas, a ilusão de velocidade e a pronúncia nos possibilitam identificar, a ouvido “cru”, as principais alteridades em relação às quais os intérpretes sinalizam assim para uma afirmação das suas identidades vocais e, por extensão, do posicionamento no qual esses tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Os saltimbancos e as relações discursivas

O disco *Os saltimbancos* (Chico Buarque, 1997), diferentemente dos que muitos pensam, não foi resultado da peça homônima, pelo contrário. Conforme narra o próprio compositor¹, ele surgiu de um disco infantil italiano chamado *I Musicanti*, cuja autoria das composições é de Luis Enríquez Bacalov e de Sérgio Bardotti. Tais canções eram baseadas no conto dos Irmãos Grimm, *Os Músicos de Bremen (Die Bremer Stadtmusikanten)*. Sérgio Bardotti era também, de acordo com Chico Buarque, quem tinha versionado várias de suas canções para o italiano. Fazendo o percurso inverso, Chico traz as bases do disco italiano para o Brasil e propõe para a sua gravadora, à época a Phillips, lançar um disco infantil. Segundo o cantautor, a gravadora concordou, visto que não ficaria muito caro e que “havia pouco mercado para músicas infantis. Nem Xuxa tinha ainda. Era uma novidade aqui”. O disco surpreende em termos de sucesso, e surge a ideia da montagem da peça.

Com base nessas informações, é possível notar, na composição desse álbum, movimentos que ocorrem no nível do texto e do discurso. No nível discursivo, pode-se pensar na relação metadiscursiva entre o sujeito Chico Buarque e a própria prática discursiva na qual está inserido, a literomusical, quando toma as bases de um disco já existente em outra língua. No nível textual, os animais que são os enunciadores das canções, pretendem formar um conjunto musical, o que mostra, mais

1. O depoimento foi originalmente postado em julho de 2016, por ocasião da proximidade das comemorações dos 40 anos de encenação da peça *Os Saltimbancos*, pelo jornalista Adub Carneiro, no site Pecinha é a Vovozinha, idealizado por ele. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vMdQF2ypOL8>. Acesso em: 28 nov. 17.

uma vez, essa relação, pelo texto, entre o sujeito e o discurso (metadiscursiva). Ocorre também intertextualidade com as letras já existentes no disco italiano e a retextualização de tais letras para o contexto brasileiro, visto que, nesse disco, é explorada a interação entre diferentes usos do “português brasileiro”, na medida em que há o investimento do uso mais corrente, ao lado de uma “fraseologia brasileira” (“nenhuma banana”, “quando a porca torce o rabo”, “Eram tratados como bestas”, “o negócio está preto”). Essa mescla de registro, que não é o foco do nosso artigo, pode ser explorada pelo viés dos conceitos interlíngua e plurilinguismo interno (MAINGUENEUAU, 2001).

De acordo com Souza (2002), o uso, na obra, de gírias e expressões cotidianas, ajuda a compor a alegoria que referencia o processo histórico. Algo semelhante ocorre com as canções de sucesso que acompanham cada nota musical, em “Minha canção”: “Tem Dó” (Vinícius de Moraes/Baden Powell), “Prece ao Sol (Wilson Baptista/Jorge de Castro), “Milho verde” (Gilberto Gil), “Farofa” (Mauro Celso), “Ave Maria no Morro” (Herivelto Martins) e “Juventude Transviada” (Luiz Melodia)², “funcionando como marcas indicativas de tempo e lugar dos quais a história está sendo contada” (p. 292). Percebemos aqui que, novamente, coadunam-se as estratégias intertextual e metadiscursiva na medida em que os trechos reportados, ou seja, parte de canções famosas, são da prática discursiva na qual o sujeito está inserido, a literomusical. Nesse sentido, desmistifica-se, de certo modo, a ideia de que onde há intertextualidade, há interdiscursividade.

Não se pode deixar de destacar também o forte caráter intertextual como o conto “Os músicos de Bremen” e, conseqüentemente, interdis-

2. Disponível em: <https://prezi.com/7zrnrr4uw40u/os-saltimbancos/>.

cursivo, com o discurso literário. O conto, por sua vez, estabelece também uma relação com o discurso político na medida em que, conforme Schimit (2015), os animais representam os servos e os seus proprietários, os senhores feudais. A adaptação que Chico faz mantém essas relações com o discurso literário e o político e as amplia, na medida em que, de acordo com Souza (2002, p. 291), se levarmos em conta “as opções políticas e a formação de Buarque”³, os saltimbancos aludem também *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell (1945/2007), uma fábula sobre a Revolução Russa de 1917.

Amostra de análise

Trecho falado anterior à canção

Para um entendimento mais profícuo do diálogo que antecede a canção “História de uma gata”, propriamente dita, talvez seja necessário esclarecer que, antes dela, aparecem no álbum, outras canções de apresentações dos animais (“O jumento”, “Um dia de cão” e “A galinha”), que mostram a opressão que eles sofriam de seus donos, o encontro deles no caminho de fuga do campo para a cidade e o desejo de, chegando ao seu destino, tornarem-se músicos. O diálogo a seguir mostra o momento em que o trio chega à cidade e encontra uma gata, embora já tivesse sido feita referência a ela na canção “Bicharia”.

1- Jumento: - Hon! Sabe o que eu digo a vocês, começo a me sentir melhor agora que somos três.

3. Chico já havia se baseado em *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, para escrever, em 1974, a sua primeira obra literária, *fazenda-modelo*.

- 2- Gata: (ronronar) Quatro.
- 3- Cachorro: Epa! Quem falou? Quem está aí? Quem é?
- 4- Gata: Estou aqui. Aqui na árvore. Hummm eu sou uma gatinha, miaau.
- 5- Cachorro: Au, au ...
- 6- Gata: Aiii! Socorro!
- 7- Jumento: Calma cachorro, peraí, psiu, ô. Silêncio!
- 8- Cachorro: Sim, senhor jumento.
- 9- Jumento: E não faça mais isso, entendeu.
- 10- Cachorro: Sim, sim, senhor jumento.
- 11- Jumento: Primeira lição do dia: o melhor amigo do bicho é o bicho. E você, gata, desce da árvore.
- 12- Gata: Miau, depende do programa.
- 13- Galinha: Nós vamos à cidade, vamos fazer um con-conjunto. Você também sabe cantar?
- 14- Gata: Aaah, sim, humm? Humm infelizmente, humm rum rum ram ram.
- 15- Jumento: Infelizmente?
- 16- Jumento: Infelizmente?
- 17- Galinha: C como infelizmente?
- 18- Por que fazer um som não foi nada joia para mim.
- 19- Jumento: Perdão? Como disse?
- 20- Gata: Cantar uma música me custou muitíssimo [snif], miauuuu
- 21- Jumento, galinha e cachorro: Ah, não, conta.

No trecho acima, já identificamos uma intervocalidade com a voz falada, visto que, apesar de figurar no fonograma da canção “História de uma gata”, não é cantado, mas falado, justamente para promover

uma maior incorporação do diálogo que ocorre entre os quatro bichos. Entre tais vozes não está apenas a de Nara Leão, que interpreta a enunciadora da canção, a gata, mas para acentuar o caráter “conversacional” do trecho, a voz de cada um dos animais é feita por um intérprete diferente. Assim, Magro e Ruy, integrantes do grupo MPB4, interpretam, respectivamente, o jumento e o cachorro, e a cantora Miúcha faz a voz da galinha.

Para representar os animais na canção, cada intérprete capta do interdiscurso sons não lexicalizados (onomatopaicos) que imitam a voz desses animais. Magro, que interpreta o jumento, mesmo que, num enquadre político do álbum, lançado nos anos de chumbo da ditadura brasileira, esse animal represente o líder que se rebela e é responsável pela organização de um grupo, e, portanto, estaria mais autorizado a falar como gente, com itens lexicalizados, ainda emprega no início do diálogo um “hon” (l. 01), ou seja, a segunda metade do som “hi-hon” que lembra a voz do jumento. Cumpre notar que, na quinta fala do jumento, ocorre a expressão “é o bicho” (l. 11), que tanto pode significar que o melhor amigo do bicho “é outro animal” como “algo incrível”. Tal ambiguidade semântica é desfeita, no plano vocal, visto que ocorre mudança no tom de toda a expressão, que é emitida sem pausas entre seus elementos (o melhor amigo do homem É O BICHO). Para construir o segundo sentido, teria que haver uma pausa depois de “é” e do “o” (o melhor amigo do homem é Ø O Ø bicho) e uma tom mais agudo no artigo definido.

Nara Leão, que faz a voz da gata, recorre logo no início da sua primeira fala, ao ronronar (l. 02). Em um álbum para crianças, parece óbvio que a cantora utilize tal estratégia para esclarecer que quem está enunciando é uma gata. Entretanto, se considerarmos o viés político

da época, que é colocado de forma alegórica na obra, a gata pode representar, conforme Souza (2002, p. 299), a condição de artista/intelectual, mal visto pelo governo por expor suas ideias. Nesse sentido, lembrando que o ronronar é um processo normal do corpo dos felinos, usado para expressar sentimentos, entendemos melhor a relevância dessa escolha. Acrescenta-se ainda o uso de outros itens não preenchidos lexicalmente -, humm rum rum ram ram – (l. 14) e a ofegância e o alongamento do som “u” (l. 20), os quais, além de imitarem a voz da gata, mostram uma espécie de choro ocasionado pelo sofrimento que ela passou por saber cantar, o qual será contado na canção.

Ruy, o intérprete do cachorro, é quem menos fala no diálogo e quem menos produz itens preenchidos lexicalmente. Entretanto, recorre fortemente a imitação de sons produzidos pelo cachorro. Essa baixa produção de itens lexicais pelo cachorro, contrariamente ao que ocorre com o jumento, é perfeitamente explicável pelo enquadre político em que o cachorro representa os militares (um soldado leal que não se opõem às ordens, obedece sempre, no entanto, apresenta descontentamento com essa situação).

Miúcha, para imitar a voz da galinha, recorre a uma estratégia diferente daquelas utilizadas pelos outros intérpretes. Ela repete a primeira sílaba da palavra “conjunto” (13), iniciada pelo som /k/ para representar o cacarejar da galinha. Ao analisarmos o álbum em um enquadre político, segundo Souza (2002, p. 299), a galinha “é caracterizada como operária, idosa e mulher”.

História de uma gata (Chico Buarque por Nara Leão, 1977)

A canção constitui uma espécie de continuação do diálogo que a antecede. Nele, a gata, demonstra interesse em formar um quarteto com o trio de animais (jumento, cão e galinha) que acabara de encontrar. Ao ser questionada pela galinha se sabia cantar (“Nós vamos à cidade, vamos fazer um con – conjunto. Você também sabe cantar?”), ela demonstra ter vivido experiências negativas (“infelizmente”) por ter se envolvido com essa prática.

A galinha e os outros animais insistem para que ela conte melhor essa estória. Tem-se assim a canção, propriamente dita, posterior ao diálogo, cuja cenografia se constitui em uma narrativa, com enredo retrospectivo da sua vida até aquele momento. As cenas se passam no passado e em duas topografias diferentes, o apartamento e a rua. Vejamos a letra:

- 22- Me alimentaram
- 23- Me acariciaram
- 24- Me aliciaram
- 25- Me acostumaram
- 26- O meu mundo era o apartamento
- 27- Detefon, almofada e trato
- 28- Todo dia filé-mignon
- 29- Ou mesmo um bom filé... de gato
- 30- Me diziam, todo momento
- 31- Fique em casa, não tome vento
- 32- Mas é duro ficar na sua

- 33 - Quando à luz da lua
- 34-Tantos gatos pela rua
- 35- Toda a noite vão cantando assim
- 36- Nós, gatos, já nascemos pobres
- 37- Porém, já nascemos livres
- 38- Senhor, senhora ou senhorio
- 39 - Felino, não reconhecerás
- 40 - De manhã eu voltei pra casa
- 41- Fui barrada na portaria
- 42- Sem filé e sem almofada
- 43- Por causa da cantoria
- 44- Mas agora o meu dia-a-dia
- 45- É no meio da gataria
- 46- Pela rua virando lata
- 47- Eu sou mais eu, mais gata
- 48- Numa louca serenata
- 49- Que de noite sai cantando assim
- 50- Nós, gatos, já nascemos pobres
- 51- Porém, já nascemos livres
- 52- Senhor, senhora ou senhorio
- 55- Senhor, senhora ou senhorio
- 53- Felino, não reconhecerás

Há elementos musicais e textuais que marcam os diferentes momentos que compõem a narrativa: vida no apartamento, saída para a rua, retorno ao apartamento e a decisão de abandonar o primeiro espaço espaço para permanecer no segundo, mesmo com o ônus de perder o conforto material, mas com o bônus de ganhar a liberdade.

Quando ouvimos, em toda a canção, a voz macia e pequena, ou seja, com pouco volume e potência sonoras, de Nara Leão, podemos pensar que essa qualidade vocal, de algum modo, sugere características de um gato: pelo macio, movimentos harmoniosos, ágeis e passos suaves e silenciosos. Ouvimos, no início dos versos 22 a 31, que correspondem ao primeiro momento da narrativa, no qual ocorre o “vergonhoso processo de cooptação e perda de referenciais” sofrida pela gata (SOUZA, 2002, p. 299), que Nara Leão utiliza-se, para captar do interdiscurso a voz da gata, além das características da sua qualidade vocal, do alongamento do primeiro som /a/ em “aaalimentaram” (l.22), “aaacariciaram”, “aaaliciaram” (l.23), “aaacostumaram” (l.25). Como todas essas palavras alongadas são antecedidas por “me”, gera-se o som onomatopaico [miaw].

Elementos como apartamento e acesso a bens de consumo (“Detefon, almofada e trato/ Todo dia filé-mignon”), podem alinhar a gata também com uma “classe média urbana” (SOUZA, 1992, p.199). Destacamos na linha 29, a pausa não preenchida vocalmente entre “filé” e “de gato”, que chama atenção para a expressão brasileira “filé de gato”, aplicada a churrasco de beira de rua, à carne de procedência duvidosa, de modo geral. A expressão costuma ser usada, a título de brincadeira, para dizer que a carne do churrasco seria mesmo de gato. Esse efeito lúdico (cômico) é mantido na canção, tendo em vista que a enunciatória é uma gata, e que estava abordando a “luxuosa” alimentação que ela tinha, composta de filé-mignon, mas também desse outro tipo de carne, que poderia ser da sua própria espécie. Outro sentido possível, é que a pausa vocal quebra a expectativa do ouvinte, que esperaria que ela fosse mencionar outro tipo de filé, medalhão, por exemplo, e não esse tipo menos nobre.

Na linha 30, o verbo “dizer” e a pausa depois da palavra “momento”, acentuam a ação do dono em dar conselhos à gata, enquanto ela permanece no apartamento. Essas estratégias permitem que a voz dele apareça, de modo direto, na linha 31. Os tipos de conselhos recebidos pela gata podem, de acordo com Souza (2002, p. 99), também identificá-la com a juventude. Podemos dizer, em consonância com Maingueneau (2001, p. 126), que essa seria uma cena validada, ou seja, “já instalada no universo do saber e de valores do público”. Nesse sentido, é de conhecimento, de uma grande maioria, que jovens, principalmente, aqueles que são mantidos financeiramente pelos pais, têm suas saídas controladas por eles.

Se consideramos que em “Os músicos de Bremen” os animais são todos machos, que, a adaptação para o disco italiano e para o brasileiro, passou a ter duas fêmeas, a galinha e a gata, e que a própria gíria “gata” já era, à época, usada com o sentido de mulher muito bonita, atraente, sensual, não é difícil alinharmos a gata da canção com uma mulher jovem, que era pobre (“Nós, gatos, já nascemos pobres”), antes de encontrar esse companheiro de quem ela depende financeiramente, o qual lhe proporciona todo o conforto material (apartamento, telefone, almofada, filé-mignon), mas que a submete, tolhendo sua liberdade (“Fique em casa [...]”). Toda essa parte, que vai do início da canção até a linha 31, constitui a situação inicial da cenografia-narrativa, na qual toda a situação estava ainda em equilíbrio. A gata vivia conforme as regras do dono, portanto esse trecho é cantado de forma contida. Conforme Souza (2002, p.99), “Do ponto de vista material e afetivo, [a gata] tinha uma vida desconhecida pelos outros [animais] [...] Entretanto, a contrapartida desse bem-estar é a ausência de liberdade”.

Segundo o autor, “Colocada em termos de rebeldia, essa ausência [de liberdade] é cantada num crescendo [...] até explodir no refrão. A linha 32 mostra o início do conflito da cenografia-narrativa que corresponde ao conflito interior vivenciado pela gata (“mas é duro ficar na sua”) entre se submeter e garantir seu acesso aos bens aos quais estava acostumada, mas perder a liberdade, ou se rebelar (“sair da dela”) e perder os bens, mas ganhar a liberdade. Cabe observar aqui a utilização de mais gírias, “é duro” e “ficar na sua”, para mostrar a dificuldade que era pra gata permanecer obediente, quando presencia “toda a noite” outros de sua espécie exercendo sua liberdade, como pode ser aferido nas linhas, 33, 34 e 35.

Na linha 35, mais uma vez é empregado o recurso da pausa depois da última palavra do verso, para anunciar em discurso direto, a cantoria dos gatos, a qual ela não resistiu e com os quais se juntou, como saberemos pela perda de privilégios que se inicia na linha 40. As linhas 36 a 39, que constituem o refrão da canção e correspondem a cantoria dos gatos dentro dela, são cantadas, exclusivamente, por um coro de crianças, formado pelas filhas de Chico Buarque e de alguns amigos deles, sem a intervenção vocal de nenhum adulto a quem eles precisem imitar. Nesse sentido, no que se refere à mobilização de vozes de crianças na MPB, parece haver um diálogo entre intérpretes e crianças, visto que ambos cantam partes diferentes da letra. Esse conflito interior, vivenciado pela gata, na linha 32, marca o início do segundo momento da narrativa, ou seja, saída da gata para a rua que vai durar até a linha 39.

O intervalo entre as linhas 40 a 43 compõe o clímax, o terceiro momento da narrativa, qual seja, o retorno da gata ao apartamento e o relato da retirada das mordomias (“De manhã eu voltei pra casa/ Fui

barrada na portaria/Sem filé e sem almofada”) como punição por ter desobedecido aos conselhos que lhe eram dados, principalmente, “ficar em casa”. Aqui, não é difícil estabelecer um paralelo representativo entre os gatos que fazem cantoria pelas ruas, aos quais a gata, enunciadora da canção se junta, e os artistas, principalmente da música, que, muitas vezes, exercem seus ofícios também no período noturno. Isso é reforçado quando a enunciadora (gata) atribui “a cantoria” como causa para essa retirada de privilégios. Cabe notar o alongamento no “a” que finaliza essa palavra, como se para colocar no plano da expressão o sentido da palavra, ou seja, expressar a “cantoria” de modo cantado. Para aferir isso, podemos comparar essa forma de cantar com o modo “mais falado” que a palavra “portaria” é cantada.

Nesse sentido, a cantoria pode representar o conteúdo das propostas estéticas dos artistas, por causa das quais, muitos deles, inclusive o próprio Chico, sofreram graves consequências (letras censuradas, exílio etc.) naquele momento histórico. Se interpretarmos a gata como representando os jovens, ou uma mulher submissa, observamos, nesse verso, que além da desobediência de sair de casa, o que “é dito/cantado”, ou seja, a rebeldia, a busca da liberdade, seria motivo para a retirada desses privilégios econômicos, por parte de seus opressores.

O trecho que compreende as linhas 44 a 49 constitui o quarto momento da narrativa, o desfecho, no qual a gata informa como está a sua nova vida no momento em que ela encontra o trio de animais. Esse tempo, que é o da enunciação (“Mas agora o meu dia-a-dia”). A topografia é a da rua (“É no meio da gataria 46 - Pela rua virando lata”). Aqui, é cantada/narrada a resolução do conflito que se iniciara na linha 32. A gata abandona o apartamento com todas as suas comodidades, o qual simboliza a repressão, e vai para rua, que representa a

liberdade. Tem-se assim toda uma reincorporação/assunção dos seus referenciais de “gata”, os quais haviam sido perdidos quando ela habitava o apartamento: “Eu sou mais eu, mais gata”, “[...] meio da gataria”, “[...] virando lata”. Nesse sentido, há um rompimento com a submissão e um empoderamento da enunciadora (gata), marcada na expressão “sou mais eu” e na repetição do intensificador que acompanha o qualificativo gata (“mais gata”).

Assim, como era de se esperar, esse trecho é cantado em um tom mais alegre. Essa saída do apartamento para a rua, o fato da gata se juntar (“numa louca serenata” a outros gatos, e, posteriormente, a outros animais é bem significativo, porque nos remete à cena validada das manifestações, quando uma categoria, classe com interesses comuns, se junta para protestar, para reivindicar melhorias. Considerando o contexto social da época, podemos pensar também na mulher que deixa a exclusividade da vida doméstica para adentrar ao mercado de trabalho e da dissidência da Bossa-Nova que resultou na Música de Protesto (saindo também assim do “apartamento” para as ruas”), da qual, inclusive, Nara Leão participou ativamente.

Nas linhas finais da canção (50 a 51), é cantado, novamente, duas vezes, pelo coro de crianças, o refrão da canção, que já aparecera nas linhas 36 a 39. No entanto, agora, a gata, por ter tomado posse da sua identidade, não é apenas uma visitante do coro dos gatos, mas, uma deles. Após o término do refrão cantado pelas crianças, escutam-se uma espécie de fanfarra e os miados da gata, como se fossem os gatos tocando e a gata cantado.

A canção, em suas múltiplas semioses, é tão rica em significação que é difícil esgotá-la, como atestam outras análises, dentre as quais destacamos Souza (2002) que procura identificar nela as proposições polí-

ticas, Rufino (20008) que busca evidenciar as estratégias de persuasão utilizadas pelo enunciador (autor/compositor) para obter a adesão do seu público (criança). Além disso, poderia ser feita também, a análise do arranjo instrumental, que, juntamente com outros elementos, marca os diferentes momentos da “narrativa”.

Entretanto, nenhum desses foi o nosso objetivo aqui, mas o de perceber quais vozes foram trazidas do interdiscurso (intervocalidade mostrada) para compor o investimento vocal da canção, dentre as quais destacamos a voz falada, a voz de crianças e a voz de animais, por meio de recursos vocoverbais mobilizados pelos intérpretes, a fim de, futuramente, analisarmos se a forma como o intérprete gerencia tais vozes se constituiria em uma marca do posicionamento MPB para crianças, quando comparado a outros posicionamentos.

Considerações finais

Desse primeiro passo da pesquisa, foi possível perceber que parece ser comum nas canções brasileiras para crianças que apareçam em um mesmo fonograma a voz de um intérprete adulto e de uma ou mais crianças. No posicionamento MPB, julga-se que seja mais frequente a alternância de turno entre os intérpretes adultos, ou crianças, como vimos na canção ora em análise, o que diferenciaria esse posicionamento da Canção de Massa para Crianças, que não foi possível analisar aqui, mas parece conceber a criança como uma simples repetidora, na medida em que ela só repete trechos já cantados pelo intérprete adulto.

Os intérpretes adultos de canções para crianças parecem também se identificar com uma forma de cantar mais falada, na qual os recursos vocais empregados por eles constroem um tom mais coloquial, que

os distancia de emissões vocais que investem mais na potência e na dramaticidade. Além disso, parece ser frequente os intérpretes adultos usarem suas vozes para imitar sons produzidos por animais para denotar distintas funções discursivas, dentre elas, especificar os diferentes enunciadores da canção, como vimos aqui.

Referências

BELHAU, M; ZIEMER; R. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, L. P. *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia* (Org). São Paulo: Summus, 1988.

BEHLAU, M. S; PONTES, P.A.L. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas Ltda, 1989.

COSTA, N. B. *Música Popular, Linguagem e Sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012.

MAINGUENEUAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.

MAINGUENEUAU, D. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEUAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005a.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. *“O duro aço da voz”: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do pessoal do Ceará*. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

Orwell, G. *A revolução dos bichos*. Tradução Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUFINO, J. A. Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis. *Mal-Estar e Sociedade* - Ano I - n. 1 - Barbacena - nov. 2008 - p. 111-128.

SCHIMIT, C. Dialogismo entre os irmãos Grimm e Chico Buarque: revisitando narrativas infantis clássicas. *Línguas & Letras*, Unioeste, vol. 16 – Nº 32 – 2015.

SOUZA, S. A. Vozes da infância, falas da política: Os Saltimbancos no debate do final da década de 1970. *Proj. História*. São Paulo, (24), jun. 2002.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A dramaturgia regionalista nordestina

João Dantas Filho

Resumo: Refere-se a dramaturgia regionalista nordestina desenvolvida a partir do Romance de 30. Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, seus principais representantes, fundaram na década de 1940 o Teatro do Estudante de Pernambuco e na de década de 1950 o Teatro Popular do Nordeste. Nesse decênio nasce o Teatro do Estudante da Paraíba. Nos anos de 1960 cresce o movimento teatral no Teatro Santa Roza, em João Pessoa e no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande. Na década seguinte surge a dramaturgia Lourdes Ramalho. A dramaturgia regionalista nordestina é composta por fortes influências culturais, por manifestações populares que trazem importantes contribuições para o âmbito teatral e literário.

Palavras-chave: dramaturgia regionalista nordestina; dramaturgia do Nordeste; dramaturgos nordestinos.

The northeastern regionalist dramaturgy

Abstract: It refers to the northeastern regionalist dramaturgy developed from the 1930's Romance. Ariano Suassuna and Hermilo Borba Filho, its main representatives, founded in the 1940s the Student Theater of Pernambuco and in the 1950s the Popular Theater of the Northeast. In this decade the Student Theater of Paraíba was founded. In the 1960s, the theater movement grew in the Santa Roza Theater in João Pessoa and in the Severino Cabral Theater

João Dantas Filho - Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes/EBA da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Professor adjunto do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, Juazeiro do Norte, CE. <joao.dantas@urca.br>.

in Campina Grande. In the next decade comes the playwright Lourdes Rammalho. northeastern regionalist dramaturgy is composed by strong cultural influences, by popular manifestations that bring important contributions to the theatrical and literary scope.

Keywords: northeastern regionalist dramaturgy; dramaturgy of the Northeast; Northeastern playwrights.

A temática do Romance de 30 continua influenciando a criação dos textos teatrais produzidos no Nordeste, isto quer dizer que, o drama vivido pelo povo desassistido, tanto na sua condição social como nas situações conflituosas, passa a ser retratado no conteúdo dessa dramaturgia. A princípio, na proporção que esses problemas passavam a ser inseridos na escrita teatral, por conseguinte a miséria ia sendo retratada nos palcos. Dessa forma, chegava ao público a denúncia das desigualdades e da exclusão social enfrentada por muitos brasileiros. Essa temática entusiasmou os dramaturgos do Nordeste, que passaram a trazer para seus textos temas envolvendo o nordestino, principalmente aquele do sertão, e sua problemática social. Neste sentido, podemos compreender que o surgimento da dramaturgia regionalista nordestina, teve como base a temática abordada no Romance de 30, sendo este, o principal responsável por uma produção dramatúrgica que ganhou destaque na história da dramaturgia brasileira.

No entanto, quando nos referimos à dramaturgia regionalista nordestina, não podemos deixar de lembrar que é necessário considerar o que se passava no teatro brasileiro, nas décadas de 1940 e 1950, envolvendo as novas propostas dramatúrgicas. Como afirma Sábato Magaldi (1997), uma pluralidade de tendências envolvendo novas temá-

ticas trouxe aos palcos peças que apresentavam a realidade brasileira como meio de revelar as preocupações com os problemas do cotidiano. “Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri trouxeram, [...], as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira contemporânea” (MAGALDI, 1997, p. 254). Essas novas intenções dramáticas, voltadas para a realidade social, impulsionaram os dramaturgos do Nordeste e suas produções, no sentido de promover uma maior preocupação com a qualidade estética, direcionando seus olhares para a realidade local e assim inovando a dramaturgia nordestina.

Como aponta Valéria Andrade, (2005, p. 316), no final da década de 1940, o teatro nacional passa por um processo de modernização, que teve seu início no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), se concretizando no Teatro de Arena (TA), de São Paulo, a partir de 1958, com a estreia da peça, *Eles não usam black-tie*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri. A partir dessa premissa, “[...] se inicia a produção regular de peças que traziam à cena a expressão de conteúdos ligados às classes subalternas, enquanto representação daquilo que seria próprio à Nação” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 11). Neste contexto, os pesquisadores Valéria Andrade e Diógenes Maciel nos oferecem a seguinte informação, a respeito dessa estreia da peça de Guarnieri: “No entanto, antes dessa estreia, uma série de outros textos já haviam marcado a cena paulistana, entre eles *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, escrito em 1955 e encenado, lá pelos lados do sul, em 1957 [...]”. (ANDRADE; MACIEL, 2011, p.11).

Em virtude disso, a dramaturgia regionalista nordestina é marcada, principalmente, pelo dramaturgo paraibano Ariano Suassuna que, naquela época, através dos seus textos, causou uma determinada di-

ferença em relação à dramaturgia escrita no Sudeste, uma vez que, na produção desse dramaturgo encontram-se temas envolvendo a cultura popular do Nordeste, suas referências regionais, além das influências desse dramaturgo com a tradição dramática ibérica. Deste modo, a temática apresentada por Suassuna acabava se contrapondo ao que, até então, estava sendo apresentado nos palcos paulistas, que privilegiava os textos estrangeiros, montados e apresentados para o público da época.

Os precursores

A partir da década de 1950, a dramaturgia nordestina teve uma considerável participação no teatro brasileiro, um processo que continuou pelas próximas décadas. Autores como o paraibano, Ariano Suassuna, os pernambucanos Hermilo Borba Filho, Joaquim Cardozo e Luís Marinho, o alagoano Altimar Pimentel e o maranhense Aldo Leite, deixaram suas marcas na esfera da dramaturgia e do teatro brasileiro. Todos esses autores proporcionaram uma importante contribuição para a construção da história do teatro nacional, apresentando ao público a representação de vários aspectos que vão desde o imaginário regional até as particularidades históricas e políticas do Nordeste.

Ariano Suassuna é considerado um dos principais representantes da dramaturgia regionalista nordestina e, portanto, é necessário expor algumas referências que o levaram a essa representação. Ele ingressou na Faculdade de Direito de Recife – PE, em 1946, onde conheceu Hermilo Borba Filho, juntos fundaram o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Em 1947 escreveu sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Em 1948, sua peça *Cantam as Harpas de Sião* ou *O*

Desertor de Princesa, foi montada pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Mais de uma década depois, esses dois dramaturgos continuavam dando prosseguimento as suas produções textuais e, em 1959, fundaram o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que em 1960 montou a *Farsa da Boa Preguiça* e em 1962 *A Caseira e a Catarina*, ambas de autoria de Suassuna.

Movidos pela tradição regionalista do romance de 30, a proposta dessa dramaturgia estava voltada para fazer dialogar a cultura e o povo nordestino, retratando o que garante Maria Ignez Ayala, “deveriam ser buscados nos assuntos do povo, nas histórias da literatura popular em versos, poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo gosta de ouvir cantada pelos cegos, nas feiras e por outros cantadores” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 12). Neste sentido, a dramaturgia de Suassuna é constituída da própria imagem da região Nordeste em sintonia com os elementos da sua cultura popular, composta por lendas, fábulas, crendices, mitos, além da literatura de cordel e outras narrativas que foram reescritas e dinamizadas por esse autor, dando suporte e garantia para estabilização da dramaturgia de caráter regional nordestina. Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, (2011, p. 190), Suassuna constrói um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, barrigudos, feridentes, gafos, fedorentos, andrajosos, paralíticos, perseguidos pela seca, pela miséria e pela injustiça, mas que conseguem manter o seu “orgulho de sertanejo” e ainda nos diz:

O sertão surge, em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras,

das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus, o que não significa reivindicar o mesmo aqui na vida terrena, condenada a ser sempre imperfeita, por ser “provação”, mas em que a igualdade divina permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 188).

Em uma entrevista realizada por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho para a *Revista Vintém*, Ariano Suassuna revela que foi Hermilo Borba Filho quem o influenciou a escrever para o teatro. Nessa entrevista, ele afirmou que quando conheceu Borba Filho, já havia produzido os seus primeiros poemas, todos baseados no romance popular. Segundo Suassuna, o amigo Borba Filho se dirigiu a ele e disse: “Ariano, você precisa escrever para teatro, e você precisa conhecer o teatro de Garcia Lorca”. Nessa entrevista, quando Ariano Suassuna foi indagado, pelos dois entrevistadores, que perguntaram se nessa época ele ainda não havia se interessado em escrever uma peça de teatro, ele respondeu:

No sertão da Paraíba havia um médico chamado Abdias que tinha peças de Ibsen. Ele me emprestou. Fiquei deslumbrado e tentei fazer uma peça segundo a linha de Ibsen, como sempre acontece quando a gente é muito novo. Mas eu falhei, não consegui, porque era uma admiração puramente intelectual. Ibsen não tinha nada a ver comigo. Mas quando Hermilo me colocou nas mãos o teatro de Lorca, aí foi uma revelação. Porque o mundo de Lorca parecia com o meu, era um mundo de cavalos, de touros,

de ciganos e coisas parecidas com o sertão. Aí eu comecei a escrever teatro. Escrevi minha primeira peça por encomenda dele, por estímulo e insistência dele. Lembrei da experiência falhada, mas aí eu disse: “Vamos lá, vamos tentar”. E foi aí que eu fiz. Uma mulher vestida de Sol. [...]. (VINTEM, 1998, p. 3).

Os entrevistadores da *Revista Vintém* ainda perguntaram a Suasuna se, nesse início de carreira como dramaturgo, ele teria tentado também imitar o modelo de Lorca, como fez com Ibsen, em seguida ele diz:

Eu acho que a gente só recebe influência dos autores que têm algumas semelhanças com a gente. No caso de um camarada como Ibsen, por exemplo, aquilo não correspondia a alguma coisa que eu tivesse lá dentro. Para mim a influência de verdade é aquela que revela potencialidades que estão amortecidas e que talvez o autor não tenha tomado conhecimento, e que o mestre vai revelar. Agora, se ele for somente imitador ele vai ficar o resto da vida como um epígono. Mas se ele tiver personalidade própria, aquilo a revela e então ele depois toma seu caminho. Na primeira versão de *Uma Mulher Vestida de Sol* nota-se muito presente a influência de Lorca, e não só de Lorca, também de outros autores espanhóis pelos quais eu tinha sido encantado na época. Alejandro Casona, por exemplo, isso sem falar nos clássicos, como Calderón de la Barca, que exerceu uma influência muito grande sobre mim. Inclusive depois que eu fui me aproximando muito mais de Calderón, Lope de Vega e Cervantes do que de Garcia Lorca. Mas Lorca foi quem indicou o caminho (VINTÉM, 1998).

Voltamos ao contexto envolvendo a dramaturgia do Nordeste, iniciado em Pernambuco na década de 1950, esta vai se consolidando como um segmento literário típico dessa região. Uma estética que abarca o regionalismo nordestino e, ao mesmo tempo, denuncia os desmandos e as condições miseráveis de vida de uma considerável parcela de moradores, especialmente, o povo pobre do sertão. Como ressaltam Andrade e Maciel, (2011, p. 12-13), “Anunciava-se aí, portanto, um projeto estético que, partindo da imaginação do imaginário popular do Nordeste, traduzia a intenção [...] de levar o povo da região a um auto-reconhecimento.”

A partir desses pressupostos, acompanhando os procedimentos do já extinto Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP e do Teatro Popular do Nordeste – TPN, surgem no Nordeste outros grupos de teatro, que procuravam absorver as inovações estéticas provenientes do Sudeste, “onde a cena teatral vinha atraindo não apenas um novo público, mas também novos autores, novas temáticas e novas perspectivas estéticas de construção dramatúrgica” (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 14), mas sem descuidar das questões regionais. Nesse contexto, envolvendo a dramaturgia dos anos 1950, nasce o Teatro do Estudante da Paraíba, com uma proposta de renovação na cena teatral paraibana através da cultura popular, ou seja, algo semelhante ao que já vinha crescendo no vizinho Estado de Pernambuco. Além de outras montagens desse grupo, destacamos o espetáculo *Se o Guilherme fosse vivo*, em 1952, com texto de A. Torrado. No ano seguinte, o grupo levou a cena *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves. Já em 1957 foi encenado um texto de Ariano Suassuna, *O Auto de João da Cruz*. Todas essas peças foram dirigidas pelo pernambucano Clênio Wan-

derley¹, que trazia consigo a experiência artística vivenciada junto ao Teatro do Estudante de Pernambuco em que trabalhava como ator, dirigido por Hermilo Borba Filho.

A dramaturgia paraibana no contexto regionalista

Nos anos de 1960, se desenvolve na Paraíba um movimento teatral no Teatro Santa Roza em João Pessoa e no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande. A importância desse movimento foi o fato do teatro ter sido empregado para resistir às decisões autoritárias utilizadas pelos militares, que se encontravam no poder. É importante lembrar que nessa época, o teatro foi um dos atuantes políticos contra a repressão, enfrentou a ação dos militares, bem como dos atos institucionais, principalmente, o AI-5. Nesse período várias peças brasileiras como, por exemplo, *Roda Viva*, com texto de Chico Buarque, encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo, sofreram a perseguição da censura, se tornando símbolo da resistência contra a ditadura.

Assim, como em outros estados das regiões do país, a Paraíba não passou isenta diante dos acontecimentos gerados pela situação de repressão política brasileira. Nesse período, o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Roza, em João Pessoa, realizou uma encenação da peça *A intriga do Cachorro com o Gato*, de autoria do dramaturgo Altimar Pimentel. Esse texto tratava de questões sociais em um universo onde as personagens eram animais que assumiam as atitudes huma-

1. CLÊNIO, Wanderley. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434092/clenio-wanderley>>. Acesso em 15 Out. 2015. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

nas. Durante o período em que estava em cartaz no Teatro Santa Roza, esse texto sofreu a interferência da censura que interditou, por dois meses, as apresentações. Para que a peça fosse liberada, foi necessário o cumprimento de cortes que foram determinados pelos representantes da censura. Essa montagem teatral, inclusive, veio a participar do Festival de Teatro dos Estudantes do Rio de Janeiro. Outro destaque na época foi o grupo Teatro de Arena da Paraíba, que em 1968 montou um texto de Paulo Pontes intitulado *Parai-bê-a-bá*. Essa encenação retratava a cultura do povo paraibano, bem como seus costumes e suas tradições. Nesse mesmo ano, essa montagem participou do Festival Nacional do Teatro, no Rio de Janeiro.

Em Campina Grande não foi diferente, a partir do ano de 1963, quando foi inaugurado o Teatro Severino Cabral, foram criados alguns grupos de teatro que procuravam realizar suas encenações a partir de temas que se aproximavam da realidade política da época, entre eles destaca-se o Grupo do Teatro Universitário. O intuito de levar ao palco essa realidade era proposital “para que o espectador recepcionasse a mensagem veiculada.”² Em meio a essa “efervescência cultural” e perante as atitudes dos censores, quase tudo se tornava motivo para interdição da arte, especificamente, o teatro. Tudo isso veio se fortalecer ainda mais, nos anos de 1970, pois, além da presença da dramaturgia de autores como Paulo Pontes e Altimar Pimentel, já atuantes nessa

2. TEIXEIRA, Lays Honorio; MONTENEGRO, José Benjamim. O espaço teatral como lugar de militância durante a ditadura militar. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Estadual de História Campina Grande: ANPUH, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/liti/ocs/index.php/anpuhpb/XVI/paper/viewFile/2444/486>>. Acesso em: 15 Out. 2015.

conjuntura, aparecem os textos da dramaturga Lourdes Ramalho³, uma autora proveniente de uma família de intelectuais e artistas ligados a expressões e práticas culturais populares. No livro *Homens Nordestinos em Cena: Relações/Tensões de Masculinidades em As Velhas, de Lourdes Ramalho*, podemos observar o que nos diz João Dantas Filho, a respeito dessa dramaturga:

Professora, poeta e dramaturga, Lourdes Ramalho cresceu em contato com cantadores de viola, cordelistas e contadores de história, o que lhe permitiria captar procedimentos próprios da literatura popular nordestina, assimilados mais tarde à sua escrita dramática. Foi a fundadora do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e do Teatro Ana Brito, ambos sediados em Campina Grande/PB. Seus textos vão da prosa ao verso, da farsa à tragédia, passando pelo drama e a comédia, incluindo um vasto repertório infanto-juvenil. (DANTAS FILHO, 2016, p. 38 – 39).

Como já mencionamos anteriormente, a partir da década de 1970, a professora, poeta e dramaturga Lourdes Ramalho, começa a ganhar popularidade com a presença da sua dramaturgia, não só na Paraíba, mas também no Nordeste. Essa autora possui atualmente uma obra dramatúrgica composta por cento e seis textos teatrais entre eles, *Fogo-fátuo* (1974), *As velhas* (1975), *A feira* (1976), *Os mal-amados* (1977), *Guiomar, sem rir sem chorar* (1982), *Frei Molambo, ora pro nobis* (1987), *Romance do conquistador* (1990), *O Reino de Preste*

3. Nasceu no dia 23 de agosto de 1920, em Jardim do Seridó, uma localidade no interior do estado do Rio Grande do Norte, divisa com o estado da Paraíba, pertencente à Microrregião do Seridó Oriental e Mesorregião Central Potiguar. Ainda criança foi morar em Santa Luzia – PB, mudou-se para Campina Grande – PB, onde reside até hoje.

João (1994), Charivari (1997), Chã dos esquecidos (1998), O trovador encantado (1999), entre outros.

A dramaturgia do Nordeste

Atualmente, a produção cultural do Nordeste, de certa maneira, acaba atraindo outros setores brasileiros que possuem interesses voltados para a cultura nordestina e suas particularidades, principalmente, naquilo que está relacionado à arte e a literatura. A literatura dramática, por exemplo, acaba sendo enxergada pelas produções audiovisuais, sobretudo do cinema e da televisão. Neste sentido, parte dessa produção realizada nessa região, acaba por se fortalecer, ganhando destaque e notoriedade em nível nacional.

Dando continuidade a nossa discussão sobre a dramaturgia regionalista nordestina, não poderíamos deixar de lembrar que, em relação aos textos teatrais produzidos no Nordeste, encontramos pesquisadores capazes de oferecer vez e voz à classificação dessas narrativas, responsáveis por levar histórias e alegrias aos moradores dos mais variados pontos do Nordeste, não se resumindo nem se tolhendo aos espaços tradicionais, como as salas de espetáculos e os grandes teatros. Em seu artigo *Cultura popular fonte da dramaturgia*, o pesquisador e dramaturgo cearense Oswald Barroso nos oferece a seguinte informação:

A dramaturgia nordestina tem seu corpo principal referenciado na cultura de uma região, onde magia e encantamento dão substratos a um imaginário poético, que se recusa a ceder às imposições de uma racionalidade moderna hegemônica. Tanto no interior, quanto na periferia das grandes cidades, redutos de animismo povoam de narrativas míticas os ritos da vida popular, que se refaz em no-

vos encantamentos. Encantar-se é transportar-se a outra dimensão da realidade, no caso, a dimensão artística, adentrar em uma lógica mágica e estética. Isto só é possível ao teatro de uma região onde a realidade é reinventada em metáforas e mimeses, verdade/imaginação, que se funde na linguagem dos sonhos, para produzir uma sociedade de visionários, justiceiros, taumaturgos, reinos encantados e pavões voadores (BARROSO, 2012, p. 1)⁴.

Barroso continua citando uma série de manifestações populares que acabam trazendo importantes contribuições para o âmbito da dramaturgia regionalista nordestina, como os romeiros dos santuários mestiços, os brincantes das festas e folguedos, os poetas da literatura de cordel, das cantorias e das emboladas de coco, os cegos rabequeiros, os sanfoneiros, os mercadores com seus gestos mágicos e os artesãos inventores. Para esse autor, a dramaturgia regional nordestina é composta por fortes influências culturais provenientes de outros povos, que colonizaram essa região há séculos, tornando-se marca, como ele bem ressalva, “desse Nordeste euroafricano, mourárabe e ameríndio, americanalhado e brasileiro em todos os seus devires, contraditório em sua riqueza, mas nunca pobre de espírito” (BARROSO, 2012, p. 1).

Isso significa que a presença de vários povos na formação da cultura nordestina, acabou influenciando a sua dramaturgia. Neste sentido, podemos perceber que uma considerável parte dos textos teatrais produzidos no Nordeste está voltado para essa herança ancestral. Isso se evidencia com as manifestações populares, como por exemplo,

4. BARROSO, Oswald. Cultura popular fonte da dramaturgia. 2012. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/cultura_popular.htm>. Acesso em: 08 set. 2015.

os reisados, os mateus, os penitentes, os mascarados (os caretas), as procissões religiosas, etc. Esse legado torna-se uma ferramenta capaz de complementar, enriquecendo e ao mesmo tempo impulsionando, vários dramaturgos e dramaturgas dessa região, no sentido de buscar para sua obra, referências capazes de contribuir na construção da literatura regional, dando força e continuidade a esse lugar marcado pelas suas tradições culturais. Isto não quer dizer que as outras regiões brasileiras não possuam suas manifestações de caráter cultural, mas nesse caso, já que estamos nos referindo ao Nordeste, nosso foco é direcionar um olhar para esta região. Barroso ainda acrescenta uma importante narrativa, relacionada a essa ancestralidade:

O teatro nordestino é barroco e renascentista. Sua dramaturgia é herdeira do Ciclo de Ouro espanhol, de Lope de Vega, Calderon de La Barca e Tirso de Molina, em Espanha, e de Gil Vicente e Baltasar Dias, em Portugal. Teatro esboçado pelos lusitanos nas naus, quinhentistas, que demandavam orientes e ocidentes, em busca de ouro e utopias. Teatro ensaiado com os prisioneiros lusos de Alcácer-Quibir, em terras mouras, com os ritos indígenas de pajés tupis e tapuias, e com ex-escravos brasileiros, que depois de libertados o levaram de volta a Lagos, Benin e Daomé. Teatro em deslocamento, vagabundo, feito de cortejos e autos, na multidão. Teatro sacro-cerimonial de rituais e celebrações religiosas, ou sem-cerimônia, de ritos cômicos e paródicos de entronizações, que fazem virar o mundo ao revés. Teatro sem lugar determinado para acontecer, desnudo de cenários e adereços realistas, absolutamente simbólico, em que um caixote pintado de preto pode fazer às vezes de uma sepultura, uma fornalha do navio às vezes da boca do inferno e em que um oratório ou um simples letreiro gravado numa tabuleta pode substituir uma igreja (BARROSO, 2012, p.1).

Diante disto, é importante afirmar que, na dramaturgia regionalista nordestina podemos realmente encontrar a presença dessa herança, bem como os traços da dramaturgia ibérica, apontados por Barroso, mas não necessariamente seguindo uma determinada regra. Essa dramaturgia também pode ser construída a partir de outras estéticas, em meio a um turbilhão de textos teatrais que foram e continuam sendo criados de um modo direcionado para a cultura regional do Nordeste.

Existe atualmente no Nordeste, uma nova geração de dramaturgos e uma pequena parcela de dramaturgas que, além de abraçar esse universo marcado por sua herança ancestral, não se limitam a escrever apenas o que chamamos de dramaturgia regionalista nordestina. Cada um desses dramaturgos possui uma considerável quantidade de textos teatrais que são levados aos palcos tanto com a direção dos próprios autores, como por outros diretores do Nordeste. A atual geração de autores e autoras teatrais, conta com nomes que se destacam em toda região, são artistas que assumem seu ofício como dramaturgos, com uma produção literária bastante variada, seja em relação ao estilo, a forma ou ao conteúdo. Dentro dessa produção literária é preponderante a presença do texto teatral narrativo, uma vez que, a fragmentação textual é comumente mais explorada nos experimentos teatrais desenvolvidos no âmbito dos cursos de teatro oferecidos nas Universidades.

A criação dramaturgicamente desses autores apresenta, como já foi dito, fatores sociais e humanos de ordem local, mas que podem ser também universais, pois, muitas vezes se entrelaçam, unindo questões direcionadas ao regional a outras de caráter mundial. Cada autor tem o seu estilo de escrita, dissociada ou não da cultura popular e suas manifestações. Existe uma sintonia entre os autores que escrevem para teatro

e frequentemente acontecem encontros de dramaturgos nordestinos em várias capitais da região, principalmente em Natal, Fortaleza, João Pessoa, Recife e Maceió. Nesses encontros se discute a continuação da dramaturgia nordestina, o surgimento de novos textos, os novos autores, o que há de novo no campo literário, bem como as novas montagens e suas diferentes concepções.

Entre os dramaturgos e dramaturgas dessa nova geração⁵, destacam-se, Oswald Barroso, Racine Santos, Paulo Vieira, Eliézer Rolin, Tarcísio Pereira, Álvaro Fernandes, Saulo Queiroz, Celly de Freitas, Valeska Picado, Cecília Raifer, entre outros e outras. Porém, como bem diz Valéria Andrade: “Ampliando os limites do território estético-cultural brasileiro, são numerosas as autoras do Nordeste que têm escrito para o palco, compondo uma constelação autoral significativa” (ANDRADE, 2010, p. 232). Segundo Andrade (2010, p. 232) existem no Nordeste várias dramaturgas que acabam dando testemunho de “uma tradição de autoria feminina consolidada no contexto das artes cênicas brasileiras”:

5. Outros dramaturgos nordestinos: Alarico Corrêa Neto, Carmélio Reinaldo, Fernando Teixeira, Geraldo Jorge, Ednaldo do Egypto, Marcus Vinícius, Elpídio Navarro, Bráulio Tavares, Luiz Felipe Botelho, Gilsimar Gonsalves, Marcelo Costa, Oswald Barroso, Ricardo Guilherme, Walden Luiz, B. de Paiva, Emmanuel Nogueira, Rafael Barbosa, Rafael Lins, Newton Moreno, Gil Vicente Tavares, João Falcão, Aldo Leite, João Denys, Cristovam Tadeu, Waldemar José Solha, sendo este último paulista-paraibano, além de outros que certamente existem, mas que não constam nas referências bibliográficas acessadas para a realização deste artigo. Estes autores acima citados, como diz o dramaturgo Paulo Vieira, “são donos de imensa profusão de personagens, de situações, de discursos que nos parecem transcender aos próprios textos, mas que revelam a força poética de autores vigorosos e abundantes, nas ideias e nas realizações dramáticas”. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/artigo_a_pedra.htm>. Acesso em: 05 set. 2015.

Da Bahia ao Ceará, podemos citar, além de Lourdes Ramalho, vários nomes, como Eleonora Montenegro, Aglaé Fontes, Ângela Linhares, Celly de Freitas, Vanda Phaelante, Zilma Ferreira Pinto, Clotilde Tavares, Aninha Franco, Haydil Linhares, Cláudia Guimarães, Lúcia Rocha, Cleise Mendes, Rosa Travancas, Adeli-ce Souza, Cláudia Barral Mariane Freire, Paola Mammini. Embora grande parte da dramaturgia dessas autoras seja ainda apenas uma referência bibliográfica, temos aí, sem dúvida, uma produção que, [...], em crescimento, põe em questão vários paradigmas patriarcais, indicando um projeto emancipatório, articulado com uma proposta estética de valorização do imaginário e da cultura popular, [...] (ANDRADE, 2010, p. 232).

Esses artistas, homens e mulheres do Nordeste, trazem em suas obras uma pluralidade envolvendo vários gêneros como tragédia, comédia, drama, farsa, além de textos destinados ao público infantil. Enfim, se existe no Nordeste uma tendência dramática regionalista, não há como generalizar essa dramaturgia como sendo apenas de caráter regional. As ações e as tramas que habitam os textos desses autores e dessas autoras, mesmo se tratando, por exemplo, de uma temática que envolva o problema da seca, nem sempre, são concebidas para o palco, a partir do universo nordestino. Como já foi dito, há atualmente no Nordeste, uma dramaturgia bastante diversificada. Alguns autores, em parte da sua obra teatral, optaram por uma estética estrangeira, mesmo se tratando de uma dramaturgia composta por uma temática que carrega ícones da cultura regional.

Por uma temática dramatúrgica em voga

Neste ponto, podemos lembrar que, desde o final do século XX, o processo de globalização tem cada vez mais recebido destaque, principalmente nos debates envolvendo os estudos sociológicos e culturais. No início desse processo, foi mencionado, inclusive, sobre uma possível “desregionalização” mundial. Atualmente, o que se está constataando é que, a questão regional está se fortalecendo com a propagação ativa de regionalismo, de identidades regionais e da continuação ou intensificação das desigualdades regionais. Os pesquisadores Antonio Carlos Gil e Nancy Itomi Yamauchi nos trazem a seguinte informação: “Para alguns autores, essa valorização do regional aparece no próprio bojo da globalização, sendo interpretada como uma tendência à revalorização da diferença [...]” (GIL; YAMAUCHI, 2011, p. 269).

Portanto, o processo de globalização vem gerando as mais variadas discussões e evidentemente se fortalecendo em torno da questão regional. Os autores, acima citados, também se referem a consciência regional e, neste sentido, é importante ressaltar:

[...] é a consciência de características ou personalidade de uma dada região por uma grande quantidade de pessoas, baseada na apreciação pessoal da combinação de elementos tanto físicos quanto humanos pertencentes à região; [...] a consciência regional surge como produto das imagens dominantes que emergem ao longo do tempo, de dentro e de fora da região, que definem um lugar e um tempo que as pessoas adotam e passam a utilizar, aceitando-as ou rejeitando-as para assim, expressar a identidade regional. Esta identidade regional forma-se então pelo comparti-

lhamento das experiências e pela manipulação destas através da memória; [...] representação da realidade e da espacialidade dos fenômenos sociais, já que o mundo dos símbolos, das representações e das mistificações pode influenciar a consciência acerca do lugar (GIL; YAMAUCHI, 2011, p. 271-272).

Lembrando que, quando utilizamos o termo dramaturgia regional ou regionalista, geralmente estamos nos referindo a dramaturgia nordestina, especificamente aquela de conteúdo temático voltado para as questões locais, seja ela de ordem política, sociocultural, religiosa etc. Neste sentido, mais do que exclusivamente regionalista, a dramaturgia nordestina pode ser caracterizada pela presença de uma “consciência regional”. Afinal, atualmente, é quase impossível encontrar um dramaturgo nordestino que sintetize especificamente toda sua obra, como uma dramaturgia de caráter regional ou regionalista, ou seja, permanece uma pluralidade presente nessa dramaturgia, uma mistura envolvendo a cultura local em consonância com temáticas e estéticas de ordem universais. Entretanto, existe uma consciência nordestina, no sentido de o regionalismo ter se tornado um tema predominantemente em voga, na dramaturgia do Nordeste, uma vez que seus dramaturgos continuam retratando os problemas sociais, as raízes e as tradições culturais no conteúdo da produção dramática dessa região.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5. Ed, São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Veredas da Dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho*. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade, Diógenes Maciel – Maceió: EDUFAL, 2011. p. 7-52.

ANDRADE, Valéria. A Força nas Anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. (Orgs.) *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005. p. 315-331.

BARROSO, Oswald. *Cultura popular fonte da dramaturgia*. 2012. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/cultura_popular.htm>. Acesso em: 08 Set. 2015.

CLÊNIO, Wanderley. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434092/clenio-wanderley>>. Acesso em 15 Out. 2015. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GIL, Antonio Carlos; YAMAUCHI, Nancy Itomi. Consciência Regional no Grande ABC sob ótica da Grounded Theory. *Rev. Gestão e Planejamento*, Salvador, v. 12, n. 2, 2011. p. 268-284, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revista.unicafs.br/index.php/rgb>>. Acesso em: 05 Out. 2015.

DANTAS FILHO, João. *HOMENS NORDESTINOS EM CENA: Relações/Tensões de Masculinidades em As Velhas, de Lourdes Ramalho*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2016.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1975.

TEIXEIRA, Lays Honorio; MONTENEGRO, José Benjamim. *O espaço teatral como lugar de militância durante a ditadura militar*. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Estadual de História Campina Grande: ANPUH, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/liti/ocs/index.php/anpuhpb/XVI/paper/viewFile/2444/486>> Acesso em: 15 Out. 2015.

VINTÉM, Ariano Suassuna: *Uma Dramaturgia da Impureza, da Mistura. Ensaios Para um Teatro Dialético*. Entrevista por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. Trimestral, n. 02 – Companhia do Latão. São Paulo: Editora Hucitec, maio/junho/julho, 1998.

A representação do homem do Nordeste no cordel

Linduarte Pereira Rodrigues

Rodrigo Nunes da Silva

Resumo: O cordel se mostra instrumento propagador de memórias e representações culturais, principalmente quando o cenário representado é o contexto nordestino. A linguagem trazida à tona por esta forma de expressão literária acaba por desenhar temas atrelados à cultura local, atualizando discursos/ideologias, além de se tornar um meio fundamental para a constituição da identidade do homem do Nordeste. Dessa forma, o trabalho destina-se a perscrutar folhetos produzidos na região Nordeste para identificar como o homem nordestino vem sendo figurativizado a partir de imagens evidenciadas no contexto ideológico dessa região. Apoiar-se em estudos realizados por Albuquerque Jr. (1999), Durand (2002), Hall (2005), Orlandi (1999), Nolasco (1997), Rodrigues (2006; 2011; 2014) entre outros; e demonstra que o homem representado nos cordéis é retratado como um ser bravo e rude, mas enaltecido e que ganha título de nobreza. Vê-se com regularidade um sujeito

Linduarte Pereira Rodrigues. Doutor em Linguística e professor do Departamento de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba, Campus I - Campina Grande, PB. Membro dos Grupos de Pesquisa: Memória e imaginário das vozes e escrituras; Linguagem, interação, gêneros textuais e ou discursivos; Estudos em letramento, interação e trabalho; Teorias do sentido: discursos e significações. E-mail: linduartepr@gmail.com

Rodrigo Nunes da Silva. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba, Campus I - Campina Grande, PB. Membro do Grupo de Pesquisa: Teorias do sentido: discursos e significações. E-mail: rodrygonunes22@gmail.com

religioso e valente frente aos fenômenos como a seca. Há nos folhetos examinados conteúdos disseminados que contribuem para construir e manter a identidade cultural da região Nordeste, além de ser fator de grande valia para se conhecer a história e a realidade de seu povo.

Palavras-chave: Memória e Representação. Folhetos de Cordel. Homem do Nordeste.

The representation of the Northeast man in cordel

Abstract: Cordel shows propagator instrument memory and cultural representation, especially when the scenario is represented the Northeastern context. The language brought by this form of literary expression just by drawing themes linked to the local culture, updating speeches / ideologies, as well as becoming a key medium for the formation of the identity of Northeast man. Thus, the work is intended to peer leaflets produced in the Northeast region to identify how man Northeastern has been figurativizado from images highlighted in the context of ideology in the region. It is based on studies conducted by Albuquerque Jr. (1999), Durand (2002), Hall (2005), Orlandi (1999), Nolasco (1997), Rodrigues (2006; 2011; 2014) among others; and shows that the man represented in the twine is portrayed as a brave and be rude, but praised and won peerage. He is seen regularly a subject religious and brave front to phenomena such as drought. There are in the leaflets examined disseminated contents that contribute to build and maintain the cultural identity of the Northeast region, besides being a great value to know the history and reality of its people.

Keywords: Memory and Representation. Folhetos de Cordel. Northeast Man.

Considerações iniciais

Na região Nordeste do Brasil, os folhetos de cordel encontram um local fértil de propagação, talvez pelo fato das condições histórico-culturais da região. Caracteriza-se como uma literatura de povos de uma cultura popular, que a utiliza como fonte de conhecimento, informação e ensino, constituindo-se genuína forma de expressão socio-cultural dos sujeitos que habitam a região. Diante disso, as histórias narradas nesse tipo de expressão popular acabam por revelar ideias estereotipadas do Nordeste (lugar repleto de problemas) e do homem que habita a região.

Além da materialidade textual e de sua função social linguístico-literária, encontramos na literatura de cordel a identidade de um povo (RODRIGUES, 2011) que através da linguagem, credices, humor, e da cultura em geral, demonstra os progressos e regressos que personalizam uma sociedade. Vê-se, assim, que o cordel manifesta a identidade sócio-histórico-cultural da região Nordeste do Brasil, constituindo-se e expressando-se por ideologias que atravessam o plano cultural daqueles que vivem e sabem, por experiência própria, o que é ser nordestino.

O cordel é um instrumento propagador de imagens, a partir de uma visão de mundo, real ou utópica, de realidades atualizadas de uma memória de tradição mediante o imaginário popular nordestino (RODRIGUES, 2011; 2014). A forma como o poeta popular enxerga suas ideias sobre religião, política e sobre a vida em geral é expressa e propagada nos/pelos cordéis. Dessa forma, nosso trabalho buscou fazer um estudo do discurso e memória do homem nordestino no cordel, para

percebermos quais visões de mundo e percepções de realidade são comumente representadas, especificamente no que se refere à imagem da figura masculina. Pretendeu-se demonstrar a forma como o homem é desenhado e configurado sócio-historicamente pela memória local. Utilizamos a literatura de cordel nordestina, por considerá-la expressão popular que permite o exame de representações de identidades, ideologias e imaginários que configuram o povo nordestino.

Nosso trabalho fundamentou-se nos estudos semântico-pragmáticos, na Análise do Discurso de linha francesa e nos estudos do imaginário, bem como da cultura popular nordestina. Partimos de leituras realizadas em Albuquerque Jr. (1999), Durand (2002), Hall (2005), Orlandi (1999), Nolasco (1997), Rodrigues (2006; 2011; 2014), entre outros, para realizarmos uma pesquisa bibliográfica de natureza descritiva e interpretativa, que se orienta por uma abordagem qualitativa. A seleção do *corpus* analisado, composto de cordéis produzidos no Nordeste, deu-se na Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida da Universidade Estadual da Paraíba.

Na literatura de cordel examinada encontramos uma representação de homem atrelada à memória coletiva do povo nordestino, a partir de histórias de vida como a de Lampião, entre tantos outros que revelam características próprias do patriarcalismo e do catolicismo popular.

I Ideologia, memória e imaginário popular

Para enveredarmos pelos sentidos deixados nas entrelinhas dos versos cordelísticos é preciso compreender as condições de produção em que os discursos são atualizados, levando em conta o conjunto de elementos linguísticos e socioculturais que fundamentam a formação

discursiva e identitária do sujeito do cordel, sua *performance* e o contexto em que atua. Encontramos nos folhetos de cordel produzidos no Nordeste do Brasil uma ideologia fortemente produtora de sentidos, geradora de identidades, o que é demonstrado pela característica própria de ver o mundo, de interagir com ele (RODRIGUES, 2011).

Para o desenvolvimento de nossos estudos, destacamos Bakhtin/Voloshinov (2004), para quem o signo verbal não pode ter um único sentido: vozes ecoam nas palavras e nelas coexistem aspectos ideológicos e sociais que aproximam presente e passado. Qualquer mudança social repercute imediatamente na língua e os sujeitos envolvidos inscrevem nas palavras essas mudanças sociais. As palavras, nesse sentido, funcionam como agentes da memória social, em que a língua irá refletir a realidade de um povo.

A memória também faz parte da atualização discursiva. Orlandi (1999, p.31) fala em memória discursiva¹ que, pensada em relação ao discurso, é tratada como interdiscurso, ou seja, a relação que um discurso tem com outros discursos. A partir do viés da AD francesa, principalmente as ideias de Pêcheux (1999), evidencia-se o conceito de memória discursiva. Disso decorre que determinado enunciado é produzido por um sujeito a partir da relação deste discurso com outros dizeres já enunciados. O novo se apresentará na resignificação do já dito que se renovar.

Falar em memória requer perfazer a história deste termo, pelo fato de haver mudanças ao longo dos tempos que se adaptam as necessidades memoriais de diferentes culturas e sociedades. O viés mais prece-

1. Segundo Orlandi (1999, p.31), “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”.

dente utilizado em cada período foi marcado pelos saberes de um dado momento da história. À medida que a história avança, encontram-se novos mecanismos e formas de reflexão sobre memória. De uma sociedade de tradição oral, parte-se para uma sociedade que se apresenta cada vez mais complexa, caracterizada como disseminadora de uma memória através de imagens e textos.

De acordo com essa reflexão, faz-se necessário pensar em quem ou qual instituição dita o que seria memória. Seria recuperar do passado experiências e acontecimentos que marcaram determinado grupo? Será que esse passado não seria também eliminado pelos “esquecimentos” daquilo que não foi normatizado pelo grupo para ser lembrado? Por isso é importante perpassarmos pelo o que entendemos por memória coletiva e memória individual.

A memória individual do sujeito produtor de folhetos de feira acaba por revelar uma memória coletiva do povo do Nordeste. Enquanto seres históricos, como afirma Bakhtin/Voloshinov (2004, p.134), “não nascemos só como organismos biológicos abstratos”, mas também como um ser social. Podemos ter um saber ligado a memória que será propagada devido nossa interação com o outro em diversas esferas dos diferentes grupos com os quais interagimos.

Bakhtin/Voloshinov (2004) ainda comenta o fato de que aquilo que vemos seja governado pelo modo como vemos, sendo este determinado pelo lugar de onde vemos. Assim, compreendemos que nossa maneira de agir e relacionar-se no mundo muito diz sobre os valores apresentados pelo grupo ou culturas ao qual pertencemos. A memória dessa comunidade reforça o lugar de pertencimento do sujeito, gerando subsídios que deságuam numa identidade social e coletiva. A forma como nos vemos ou imaginamo-nos vem de uma memória coletiva que

é compartilhada nos diversos contextos, que vai além de aspectos históricos, perpassando aspectos semânticos e pragmáticos.

A linguagem é um elemento que se revela como sendo extremamente importante para a aquisição social da memória. Bakhtin/Voloshinov (2004) traz a ideia de dialogismo, em que a linguagem estabelece a relação entre os seres humanos, propiciando a experiência da interação. O conhecimento é adquirido a partir dessa interação do sujeito com o meio. Todas as atividades cognitivamente realizadas por este sujeito revelam processos de sua história social e acabam por desenvolver a constituição histórico-social do lugar ao qual pertence.

Dizer que o homem da região Nordeste possui determinadas características que o identificam como sendo daquele lugar, faz-nos instaurar sobre a relação entre memória e lugar, tornando-se um ponto significativo neste contexto. Não que povos nômades não tenham uma memória, mas é que o lugar que determinado sujeito habita acaba por moldar as condições de vida de um povo, a exemplo do povo nordestino que luta constantemente contra fenômenos naturais como a seca. E neste caso, ao se falar de homem do Nordeste, há uma imagem trazida à tona pelo imaginário local: homem sertanejo, de pele endurecida pelo sol escaldante (típico da região), montado em um cavalo (o tropeiro, o aboiador), que busca na terra e no gado o meio de subsistência, que sofre nas secas (fenômeno natural que tece em espinhosas caatingas uma imagem rude). Essa imagem significativa do homem do Nordeste é, obviamente, diferente daquela do homem que habita em capitais brasileiras.

Vê-se, assim, que o Nordeste, ao desenhar suas cenas de representação social, acaba por recorrer às tradições populares e ao imaginário local para reafirmar sua identidade cultural. Fato que reafirma a tradição

do cordel de textualizar, através de seus mais variados temas, representações do imaginário popular e da cultura do homem do Nordeste.

O imaginário popular de um povo, como o encontrado no interior do nordeste brasileiro, perpassa pelas vias transitórias da constituição de uma visão de mundo já arquitetada. Para Durand (2002, p.25), o imaginário é entendido como “uma rede de todas as imagens que estruturam os modos de viver (e de sonhar) do homem em sociedade”, ou seja, perpassar o âmbito do imaginário é compreender os indivíduos e sua cultura através da fé, manifestações religiosas e formas de viver em sociedade. Espaço dialógico em que entra em cena o símbolo e o imaginário, elementos de sentido que ocupam mais dimensão que a própria razão. Assim podemos falar de uma memória coletiva desenhada pelas representações de imagens (o imaginário) que possuem uma unidade de valor assumida pelo grupo social, este envolvido em produções de sentido locais que orientaram/orientam as estruturas imaginárias comuns em todas as sociedades.

2 Identidade, Nordeste e cordel

Falar de identidade não é algo fácil. Em plena modernidade, nunca se falou tanto de uma crise das identidades prefigurada pelos sujeitos considerados até então indivíduos unificados. O fato é que é perceptível que as identidades apresentadas pelas pessoas durante muito tempo começam a se configurar de formas diferentes, fazendo surgir novas identidades.

Hall (2005, p.13) em *A identidade cultural na pós-modernidade* apresenta três concepções sobre identidade, embora deixe claro que estas três concepções são, em alguma medida, simplificações, mas que

seriam de fundamental importância para o desenvolvimento de conteúdos para a temática. Para ele, “a identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos”.

Na primeira concepção sobre identidade temos o sujeito do iluminismo, indivíduo individualista, centrado e dotado das capacidades da razão, descrito tipicamente como um sujeito masculino. A segunda concepção expõe o sujeito sociológico, que é formado na interação e relação com outras pessoas e com a sociedade em geral, ou seja, é aquele indivíduo que se encontra entre o mundo pessoal e o mundo público (HALL, 2005). Percebe-se atualmente uma crise/declínio da identidade desse sujeito, que não possui mais uma, mas várias identidades e isso faz com que apareça a terceira concepção de identidade relatada por Hall (2005), que é o sujeito pós-moderno.

Vemos que as sociedades estão em constantes mudanças e isso acarreta um espaço para se refletir sobre a própria vida em si, as identidades que a compõem, os papéis sociais dos sujeitos. A relação entre sujeito e a sociedade é um ponto importantíssimo para a construção da identidade de gênero. Tal identidade pode sofrer variação e ser afetada pelo sistema social vigente em que o indivíduo se insere.

Dessa forma, o sujeito pós-moderno é visto como uma figura discursiva, centrando-se em “concepções mutantes” do sujeito humano. Concepções mutantes para Hall (2005) diz respeito às transformações que o indivíduo humano sofreu até a pós-modernidade. Assim, percebe-se o surgimento de uma nova concepção de individualismo que remete aos primeiros tipos de sujeitos, no que concerne a sua identidade. O indivíduo humano é representado como sendo um sujeito de contradições, de

lutas com o próprio ser que, de alguma forma, quer a liberdade de um sistema em que ele não se encontra “identitariamente”.

Para Hall (2005, p.38),

A identidade é realmente formada, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’.

Conforme estamos expondo, o modo como os outros nos veem, ou seja, o seu olhar para conosco é fator determinante para nossa própria construção e formação da identidade. Desde que nascemos começamos a nos relacionar com os sistemas simbólicos ao redor, que nos permitem adentrar noutros sistemas, sejam eles culturais, de diferença sexual, da própria língua, entre outros.

Nos últimos anos, muitas discussões têm sido levantadas sobre o conceito de masculinidade. Ao se falar da imagem masculina, o perfil feminino se mostra como fator determinante para construção de imagens de ambos os sexos. Badinter (1993, p.10-11) diz que “a masculinidade é um conceito relacional, pois só é definida com relação à feminilidade”. As mulheres estão cada vez mais ganhando espaço em atividades que antes pertencia exclusivamente ao campo social do homem. Dessa forma, compreendemos que só podemos entender o conceito de masculino mediante o entendimento do que seja o feminino, e por ser uma relação, quando o conceito de feminino se alterar, o conceito de masculino também irá mudar.

A identidade masculina quase sempre é representada através de estereótipos. Possenti (2009, p.156) argumenta que a identidade é social, imaginária e representada. Dessa forma, o estereótipo também deve ser concebido como social, imaginário e construído, o que o autor caracteriza como uma redução, ou seja, uma imagem supersimplificada ou convencional de uma pessoa, de um grupo ou de um assunto, definição dada amparado pelo *MacMillan Contemporary Dictionary*, que Possenti diz ser suficiente, embora relate que a identidade é uma representação imaginária, “não signifique necessariamente que não tenham amparo no real”.

O cordel se mostra como expressão popular rica para apresentar/representar questões da identidade, pois retoma discursos arraigados a cultura em que é vinculado, fazendo-se instrumento crucial para o entendimento de seu povo, que se constrói com base na tradição, valores e costumes que a identificam, mas ao mesmo tempo faz perceber estereótipos e preconceitos com relação aos sujeitos que se desviem do comportamento conservador de tradição discursiva patriarcalista.

O folheto de cordel tem seu marco pela divulgação de histórias tradicionais, as ditas novelas de cavalaria. Ao lado dessas novelas passou a surgir a difusão de fatos recentes, de acontecimentos sociais que iam adquirindo cada vez mais a fisionomia do povo e o seu gosto local. Remonta ao século XVI, quando o Renascimento popularizou a impressão de relatos orais e mantém uma forma literária popular no Brasil.

Como qualquer outra forma artística, o cordel é uma manifestação cultural do pensamento coletivo, que desenha o cenário das secas periódicas, provocando desequilíbrios econômicos e sociais, das lutas de família, dos cangaceiros, da organização da sociedade patriarcal, entre outros, na qual é marcante a contribuição de fatores de formação social.

Nossos estudos evidenciam que a literatura de cordel é uma das mais complexas manifestações culturais de nosso país. Toda forma de expressão literária possui seu valor, existindo exemplos de textos que trazem uma linguagem mais rebuscada ou popular, a exemplo do cordel, escrita vozeada, produto de uma tradição oral, forma complexa de se escrever e representar a linguagem de pessoas simples e não menos importantes para a cultura e a história nacionais.

O cordel funciona como instrumento propagador de imagens e sentidos, a partir de uma visão de mundo, real ou utópica, que se realiza socialmente mediante o imaginário local (RODRIGUES, 2011). Isso se evidencia na forma como o poeta popular enxerga e processa suas ideias sobre religião, política e sobre a vida.

Ao se ver sufocado por uma visão extremamente negativa, o nordestino parte em busca de uma identidade que valorize seu espaço. Segundo Albuquerque Junior (1999, p.77),

A procura por uma identidade regional nasce da reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade [...]. A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem sentido a existências cada vez mais sem significado. O Nordeste tradicional é um produto da modernidade.

O homem nordestino busca valorizar sua região e o cordel vem reforçar esta valorização com discursos de exaltação da terra natal, como em *O Nordeste é terra de cabra-macho*, de Carlinhos Cordel (s/l, s/d, p.1):

Vou falar do meu lugar
Terra de cabra da peste
Terra de homem valente
Do sertão e do agreste
Terra do mandacaru
Do nosso maracatu
Meu lugar é o nordeste

Meu Nordeste tem riquezas
Só encontradas aqui
Sua música, sua dança
Sua gente que sorri
Nosso povo tem bravura
Tem tradição, tem cultura
Da Bahia ao Piauí.

Há outros exemplos de folhetos que cantam os valores da região, chamando a atenção dos leitores para aspectos da variedade cultural e suas manifestações; o que dialoga com as ideias de início de construção de uma imagem de representação do Nordeste.

Os conteúdos disseminados contribuem para construir e manter a identidade cultural da região, além de ser fator de grande valia para se conhecer a história e a realidade de um grupo, denunciando seus juízos de valor. Segundo Laraia (1997, p.46), “o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo que reflete o conhecimento e as experiências adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam”.

O cordel vem apresentar este Nordeste tradicionalista e conservador, em que não só a seca, mas também os ricos, proprietários das

grandes fazendas, são postos numa visão dualista (pobres x ricos) como sendo os responsáveis pelos problemas existentes. Assim, viver significa acima de tudo ser forte, lutar, sofrer e esperar por dias melhores: escolha lexical que expressa muito bem a estrutura superficial/discursiva da bacia semântica de significações que os cordéis processam no plano de interação verbal nordestino. Como consequência dessa ideologia de crise social, o tema da religiosidade se mostra presente nessa literatura. Recorrer ao sagrado é, então, um fato, bem como aceitar o próprio destino, o castigo de Deus, o sofrimento. Assim, o povo procura a ajuda divina através da interseção de figuras messiânicas e dos santos católicos: formas de alívio da miséria e sofrimento experimentados pelo homem do Nordeste (RODRIGUES, 2006).

3 O homem do Nordeste: representação e imaginário

O homem do sertão nordestino carrega consigo características de ser “bravo e rude”, mas “respeitador”. É aquele que possui um elevado instinto sexual, não sendo “mole” para conquistar uma mulher, a não ser que ela seja “casada” ou “moça donzela”. É homem trabalhador que não tem “medo” ou “preguiça” de enfrentar qualquer que seja o “serviço”. É aquele que “domina bem uma espingarda” e “monta bem o cavalo”.

As características do homem nordestino apresentadas anteriormente foram evidenciadas por Pontes (1979), que relata em seu livro “Sertão Brabo” o que seria o código de honra do homem sertanejo:

Ser sertanejo é ter bom caráter, respeitar os direitos alheios, não levar desaforo para casa, atravessar rio cheio, não ser covarde, in-

grato ou falso, injusto ou pusilânime. É montar bem a cavalo, atirar pelo menos regularmente, pegar boi no mato, manejar uma enxada de três libras, uma foice ou um machado. Não seduzir moça donzela ou mulher casada, mas não ser mole, atributo incompatível com os princípios da honra do sertanejo. Saber enfrentar a própria natureza, as épocas caniculares, o sol causticante, a falta d'água, a ausência de chuva [...]. Sem essa coragem rústica, essa fibra que impressiona e anima, sem esses atributos, não poderá ser, jamais, um sertanejo autêntico (PONTES, 1979, p.23).

Os cordéis nordestinos trazem a representação da vida de homens valentes, que são enaltecidos e ganham títulos de herói, “pois suas façanhas são aumentadas e suas maldades suavizadas” (CAMPOS, 1977, p.11). Um exemplo é a figura de Lampião, considerado herói por alguns e “demônio” para outros. O poeta João Peron, no folheto *As ruindades que Lampião fez, sua vida e sua morte* (Santana do Cariri – CE, s/d, p.1), afirmar inclusive que

Essa geração mais nova
Não conheceu Lampião
Sempre foi trabalhador
Nunca foi de confusão
Como a morte do seu pai
Mudou seu coração

Manoel Monteiro (2012), entretanto, no folheto *LAMPIÃO: herói de meia tigela* apresenta outra representação do sujeito Lampião:

Todo cordel produzido
Com, ou sem inspiração,

Mostrando a VIDA e os CRIMES
Do facínora LAMPIÃO,
Não soube, ou fez-se esquecido,
Que só aplaude bandido
Quem admira ladrão.

Tem centenas de folhetos
Sobre a vida dessa escória,
Mas, se uns não dizem nada,
Outros lhes cobre de glória;
Sem pesquisa, se diluem,
E, em nada contribuem
Com subsídio pra a história.

Manoel Monteiro explica que o caminho mais fácil para um cordelista escrever com sucesso é “aplaudir cangaceiros e endeusar os ‘santos’ do Nordeste”. Para ele, isso seria compactuar com criminosos e imiscui-se a embusteiros baratos. Dessa forma, o poeta diz preferir “trilhar o caminho estreito da verdade” e expor uma crítica ferrenha a “figura asquerosa” do maléfico personagem Virgulino Ferreira da Silva, o conhecido Lampião.

Como observado, a literatura de cordel, ainda que vincule histórias fantasiosas, apresenta uma mesclagem de fatos baseados em episódios reais que alavancam valores ligados a uma concepção de mundo. A figura de Lampião já se serviu de muitas produções no cenário midiático ficcional (e não ficcional) do Nordeste, especialmente nos folhetos de cordel. A maioria em linguagem simples e bem humorada, características relevantes desse gênero textual.

São vários os exemplos de folhetos que atualizam a história de Lampião. A Capa do folheto de João Firmino Cabral, *Lampião herói ou bandido?*, ilustra essa recorrência temática:

Figura 1: Capa do cordel *Lampião herói ou bandido?*

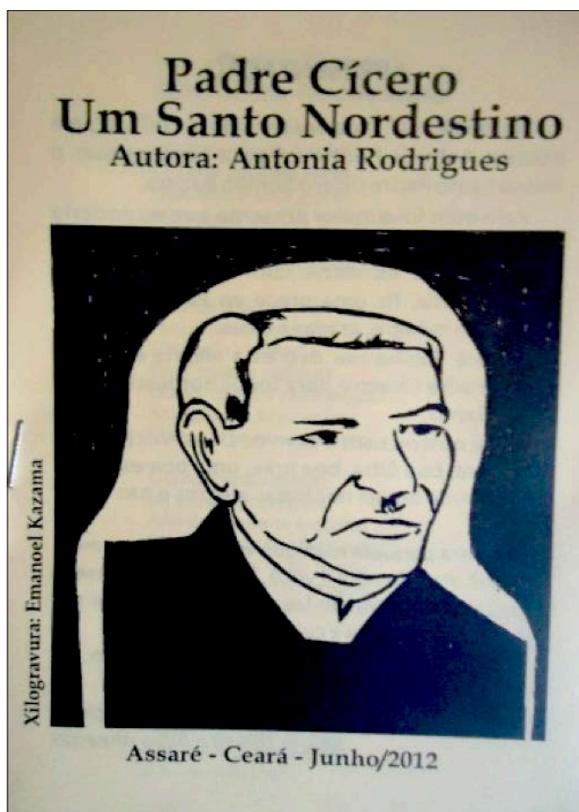


Percebe-se que a figura de Lampião no cordel atualiza o mito do herói, imortalizando-se por suas façanhas, características fundamentais do imaginário popular que definem um ser de luz próprio do regime diurno da imagem (DURAND, 2002). Por outro lado, Lampião foi fortemente ligado ao cangaço. Albuquerque Junior (1999, p.61) elucida que o cangaço reforça a imagem do nordestino como um homem violento, que habita uma terra sem lei, submetido ao terror dos “bandidos e facínoras”. Assim, vemos transparecer valores ideológicos que nos

permite observar uma possibilidade de representação do modo de vida da região, muitas vezes generalizado pela mídia.

Nos folhetos de cordel comumente são encontradas representações de homens de fé, atreladas principalmente ao catolicismo popular. Padre Cícero e Frei Damião, embora não reconhecidos como santos pela igreja católica romana, são reverenciados por devotos do nordeste brasileiro e legitimados como santos pela igreja do povo, a qual é propagada em cordéis tais como o de Antonia Rodrigues (Fig. 2).

Figura 2: Capa do folheto *Padre Cícero um santo nordestino*



Para Campos (1977, p.29), “alguns poetas populares sertanejos demonstram perfeito conhecimento de trechos bíblicos sem serem protestantes, fato devido, talvez a leitura de catecismos, ou mesmo a pregação de missionários protestantes no sertão”. Por ser uma região fortemente conservadora e tradicionalmente católica, o ambiente sertanejo já foi palco de guerras religiosas. Missionários de igrejas protestantes eram enviados para o interior, com o intuito de pregar a palavra de Deus e ganhar novos adeptos.

Considerado povo de fé, o nordestino possui forte crença em seres sobrenaturais/divinos/malignos, destacam-se as figuras de Jesus/Cristo e do demônio/Satanás (observe fig. 3), este último muito citado nos folhetos de cordel examinados.

Figura 3: Capa do folheto *As prezepadas do Satanaz na Igreja*



Capa de folheto ilustrada por xilogravura.

No cordel em destaque, a imagem de satanás associada ao homem da região nordeste possibilita a representação do humano que possui características próprias do ser maligno. Um exemplo é a “esperteza”, “astúcia”, “o olho vivo”.

Mas nem sempre esse valor de sabedoria é signo de associação com o “maligno”. Encontra-se no meio popular do imaginário nordestino nuances disseminadoras da figura típica do homem que, sendo analfabeto, vale-se da “sabedoria” para “ganhar a vida”. Vê-se, assim, que ser esperto, na região nordeste, caracteriza-se como marca de identidade local: “o povo nordestino é um povo sabido”, “esperto”. Observe o que sugere Manoel Camilo dos Santos (s/d, s/l) em *O sabido sem estudos*:

É o caso que me refiro
De quem pretendo contar
A vida d’um homem pobre
Que mesmo sem estudar
Ganhou o nome de sábio
E por fim veio a enricar

Esse homem nunca achou
Nada que o enrascasse
Problema por mais difícil
Nem cilada que o pegasse
Quenguista que o iludisse
Questão qu’ele não ganhasse

Era um tipo baixo e grosso
Musculoso e carrancudo
Não conhecia uma letra

Porém sabia de tudo
O povo o denominou
O Sabido Sem Estudo...

Percebe-se que a “esperteza” se constrói a partir de reiterações de um estereótipo específico desse homem, ratificando não apenas uma realidade aparente, mas servindo também de instrumento de denúncia para com o descaso dos meios de educação na região, por parte das autoridades governamentais.

Notadamente, o poeta popular se identifica com o homem “esperto” que figurativiza em sua obra. Reconstrução de uma identidade revelada nos mais variados discursos, em que arquétipos e símbolos universais assinam a figura de um homem “astuto” que se caracteriza como possuindo uma identidade de resistência, além de possuir outras marcas características que estão inseridas na cultura do Nordeste e que se fazem perceptíveis em imagens cristalizadas sobre a própria figura humana na região: imagens que configuram a memória social do homem do Nordeste.

A seca desenha no Nordeste, e no cordel, um cenário de destruição. Com a falta de água, a plantação não dá fruto, as sementes se esgotam, não há alimento. O poeta Assis Coimbra (2010) mostra esse retrato nos versos do folheto *Quando é seco meu sertão*:

Tudo se torna um tormento
Se não chove no sertão,
Secam açudes, riachos
Fazendo rachar o chão.

A lavoura não floresce,
E o nordestino padece,
Por falta de água e pão.

A estiagem é a representação do caos no mundo sertanejo, personificação do sentimento de “tormento”. A expressão “*fazendo o chão rachar*” revela um desenho de escritura da natureza de um momento de maldição. No consciente, na mente dos que sofrem com a seca, uma característica significativa é o retrato do fenômeno escassez. O chão seco faz a terra ficar improdutiva, pois água é sinônimo de vida, enquanto a falta desse elemento vital é sinônimo de morte. Há neste instante uma tensão dialética de sentido que significa pela aproximação de elementos contrários (água x seca; vida x morte). Se não tem água à lavoura não floresce, não há alimento para o homem e muito menos para os animais; não há vida.

Nosso estudo permitiu observar que as narrativas que compõem os cordéis que tematizam sobre o fenômeno da seca figuram como alimento para a alma de um homem que sofre e ao mesmo tempo precisa lutar contra o Sol para escapar deste fenômeno desolador. Diante disso, muitos mitos, imagens e arquétipos, com relação ao fenômeno da seca, são proliferados no imaginário do povo nordestino. A seca está intimamente relacionada com a religiosidade popular. Guedes (1991), em *O folclore e a seca*, destaca alguns ditos populares que ressaltam essa relação entre Criador x criatura: “a seca é um castigo para o povo que não tem mais fé”, “a seca só aparece quando o povo está pecando demais”, “a falta de merecimento traz a seca para o sertão”, “a seca vem para que o povo se lembre de Deus,” “o povo profana a Deus e a seca vem como castigo”.

O drama da seca não é um fenômeno debatido recentemente, mas há séculos, tornando-se um evento histórico na região nordeste do Brasil. Na caatinga, o chão rachado revela o triste destino do nordestino: saber (con)viver na seca. O povo, não encontrando saída e esperança de vida, desloca-se de seu local de origem para tentar uma vida melhor em outras partes do país. O retirante sente a tristeza do abandono de sua terra, demonstrando um apego grandioso com o lugar em que vive; cena arquitetada por uma tradição discursiva do cordel que faz eco com a conhecida pintura *Retirantes* de Candido Portinari (1944):

Figura 4: *Retirantes* (Portinari, 1944)



Como observado em nosso estudo, o cordel é espaço textual fértil, córrego torrencial de imaginação/criatividade em que ideologias se cruzam, discursos atravessam e a produção de sentido se torna possível para representar o homem do Nordeste: firme, forte, também sensível, pois legitimado pelo fôlego do humano.

Considerações finais

O exame do material coletado evidenciou uma ideologia fortemente marcada pela memória do homem do Nordeste, representação gerada a partir de uma identidade que demonstra a maneira própria dele enxergar o mundo, de interagir no mundo (RODRIGUES, 2011). A imagem do homem do Nordeste, expressa pela literatura de cordel examinada, é fortemente ligada ao conservadorismo, sendo atrelada ao discurso patriarcal e religioso, próprios do imaginário popular identificado nesta região do Brasil.

Diante disso, evidenciou-se que os poetas populares remontam em suas escrituras vozeadas (RODRIGUES, 2011) os discursos fundadores de uma visão de mundo que define o homem do Nordeste como sendo “os olhos de seu povo”. Neste sentido, o poeta popular se coloca como agente representante dessa memória social, ele refletirá a realidade de seu lugar.

Dessa forma, destacamos o cordel como material sociolinguístico e discursivo de uma memória de representação de sujeitos dotados de uma identidade social advinda do imaginário dos povos que compõem o DNA sociocultural da região, assim como no caso de estereótipos masculinos performatizados na materialização textual dos folhetos.

No exame do material selecionado, percebemos ainda a presença do discurso religioso, em que o homem se identifica como um sujeito católico: respeita os santos populares, mesmo sendo confundido, muitas vezes, com as características próprias do ser maligno. Destaca-se, ainda, a identidade de um sujeito que ama o lugar que vive, apesar de enfrentar as mazelas advindas de questões sociais e climáticas.

Diante dos dados apresentados, podemos considerar o cordel importante instrumento de representação e manutenção da memória popular, “revelando retratos” de uma região e de uma sociedade. Ele descreve, de maneira significativa, valores, crenças e costumes de um povo em contato com o meio social, a cultural regional e a história que dá coerência aos seus atos e o faz conhecedor das coisas de um mundo local chamado Nordeste brasileiro.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo; Recife: Autores Associados, Fundaj, 1999.
- BADINTER, E. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- CABRAL, João Firmino. *Lampião herói ou bandido?* Sem local; sem data.
- COIMBRA, Assis. *Quando é seco meu sertão*. Sem local, 2010.
- CAMPOS, Renato Carneiros. *Ideologia dos poetas populares*. 2. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; FUNARTE, 1977.
- CORDEL, Carlinhos. *O Nordeste é terra de cabra-macho*. Sem local; sem data.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3.ed. SP: Martins Fontes, 2002.
- GUEDES, Zezito. *O folclore e a seca*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MONTEIRO, Manoel. *Lampião: herói de meia tigela*. 3. ed. Campina Grande, PB, 2012.
- NOLASCO, Sócrates. Um “homem de verdade”. In: CALDAS, Dario (Org). *Homens*. São Paulo, SENAC, 1997.
- PERON, João. *As ruindades que Lampião fez em vida e sua morte*. Santana do cariri, CE. Sem data.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michael. Papel da memória. In: ACHAD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999.
- PONTES, Antônio Barroso. *Sertão Brabo: uso e costumes*. 2. ed. Secretaria da Educação e cultura do Estado da Paraíba. João Pessoa, PB. 1979.
- PONTUAL, José Pedro. *As prezepadas do Satanaz na Igreja*. Sem local; sem data.
- POSSENTI, Sírio. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola, 2009.
- RODRIGUES, Antonia. *Padre Cícero um santo nordestino*. Ceará, 2012.
- RODRIGUES, Linduarte Pereira. *O apocalipse na literatura de cordel: uma abordagem semiótica*. João Pessoa: UFPB, 2006. (Dissertação de mestrado)
- RODRIGUES, Linduarte Pereira. *Vozes do fim dos tempos: profecias em escrituras midiáticas*. João Pessoa: UFPB, 2011. (Tese de doutorado)

RODRIGUES, Linduarte Pereira. Tríade arquetípica do feminino no imaginário religioso cristão: Eva, Maria e Madalena. In: SILVA, A.P.D.; SILVA T.V.; MORAIS, R.M. *Artimanhas do desejo: ensaios de literatura, psicologia, linguagens*. São Paulo: Scortecci, 2014.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *O sabido sem estudos*. Sem local; sem data.

O discurso da felicidade como tática biopolítica na revista SuperInteressante

Regina Baracuhy
Kamila Nogueira

Resumo: Este trabalho tem como objetivo central analisar o discurso da felicidade como prática biopolítica, a fim de verificar, através da normatividade, como se governa a conduta do corpo social, explicitando como o controle da vida da população é exercido a partir dos mecanismos estratégicos de saber/poder. Utilizaremos como embasamento teórico, a Análise do Discurso com as contribuições de Michel Foucault, no que concerne à genealogia do poder, trazendo a possibilidade de discutir as relações entre os discursos, os sujeitos, a História e os poderes na sociedade. Metodologicamente, utilizamos uma teoria descritivo-interpretativa para análise das materialidades sincréticas do discurso em pauta, trazendo como indispensáveis não somente a estrutura, mas a dimensão sócio-histórica que a constitui. Nosso *corpus* é composto por uma capa da revista *SuperInteressante*, bem como a sua matéria, cuja análise será subsidiada por noções como sujeito, controle, biopolítica, dentre outras. Destacamos que a felicidade tornou-se uma necessidade, um imperativo em nossa sociedade, ao ponto de o sujeito triste ser excluído dela. Sendo assim, a tristeza torna-se algo anormal a ser imediatamente afastado do cotidiano

Regina Baracuhy. Professora Doutora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). mrbaracuhy@hotmail.com.

Kamila Nogueira. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Kamila_amyla@hotmail.com.

para que, dessa forma, o sujeito possa atender a fins produtivos no meio social e se ordene em função de seus reclamos.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Discurso da felicidade; Biopolítica.

The discourse of happiness as a biopolitical tactic in the *SuperInteressante* magazine

Abstract: This work aims to analyze the production of meanings in the discourse of happiness as a biopolitic practice, in order to verify, through normativity, how to govern the conduct of the social body, explaining how the control of the life of the population is exercised from the strategic mechanisms of power. We will use as a theoretical basis, the Discourse Analysis with the contributions of Michel Foucault, regarding the genealogy of power, bringing the possibility of discussing the relations between discourses, subjects, history and powers in society. Methodologically, we use a descriptive-interpretative theory to analyze the syncretic materialities of the discourse at issue, bringing as indispensable not only the structure, but the socio-historical dimension that constitutes it. Our corpus is composed of a cover of the magazine *SuperInteressante*, as well as its material, whose analysis will be subsidized by notions such as subject, control, biopolitics, among others. We emphasize that happiness has become a necessity, an imperative in our society, to the point that the sad subject is excluded from it. Thus, sadness becomes something abnormal to be immediately removed from the daily so that, in this way, the subject can meet productive purposes in the social environment and be ordered according to their claims.

Keywords: Discourse analysis; Discourse of happiness; Biopolitics.

I. Biopolítica: uma técnica de gestão da vida no século XVIII

Segundo Michel Foucault (2014), em meados do século XVIII e início do século XIX, produz-se uma transformação no modo de organizar e gerir o poder, pois o velho direito de “fazer morrer e deixar viver”, característico do regime de soberania, é substituído pelo direito ou pelo poder de fazer viver e deixar morrer, “configurando-se, assim, o domínio do biopoder, cujos mecanismos, táticas e estratégias vão incidir sobre o corpo social. O poder soberano já não conseguia lidar com os fenômenos próprios da nascente sociedade industrial: a explosão demográfica, os problemas de urbanização, os novos conflitos derivados da industrialização” (CAPONI, 2016, p. 231). Para tratar deles, entra em jogo o biopoder.

O poder sobre a vida desenvolveu-se sob dois polos: o da disciplina e o da biopolítica. O primeiro centrou-se no corpo enquanto máquina: a anátomo-política do corpo humano, a gestão da vida destinada a multiplicar a capacidade humana de trabalho através da disciplina, recortando o corpo na sua individualidade para a reprodução monitorada de atividades e a produção de corpos dóceis (FOUCAULT, 2012a). O segundo surgirá um pouco mais tarde, fortalecendo-se ao longo do século XIX, sem eliminar ou substituir a tecnologia disciplinar, mas utilizando-a e integrando-a moderadamente para conduzir-se à população e aos seus processos biológicos. Como nos assegura Foucault, a biopolítica:

centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a du-

ração da vida, a longevidade , com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população (FOUCAULT, 2014, p. 150).

Essa nova tecnologia incide sobre a multiplicidade de homens, não como seres individuais, mas enquanto constituintes do corpo social, uma vez que eles constituem uma massa global afetada pelos processos de conjunto que são peculiares à vida, “como os processos de nascimento, morte, reprodução, doenças, etc.” (FOUCAULT, 1997, apud CAPONI, 2016, p.231). Importante salientar que esses dois modos de se exercer o poder não são excludentes, mas formam dois polos de desenvolvimento interligados por uma rede de relações que organizaram o poder sobre a vida. A função desse exercício de poder já não é mais matar, mas investir na vida. “A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 2014, p. 150).

Importante salientar que esse modo de exercício de poder não é menos violento, ou mais leve, pois a técnica, os procedimentos e o objeto de poder mudaram, mas a intensidade continuou. Antes, a punição era direcionada ao corpo, hoje, à alma. “À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 2012, p. 21). Houve uma mudança de objetivo, pois se percebeu que aquele que cometeu algum delito poderia ser mais e melhor aproveitado, visto que ele poderia servir ao Estado por meio de sua força de trabalho.

No entanto, o que Foucault acentuou não foi a inoperância do Poder Soberano, mas a maior eficácia de um conjunto de poderes.

Falar de um poder que concerne à vida é afirmar que o homem enquanto espécie se converteu em objeto de investimento de tecnologias de saber e poder normalizadoras, o que permite a regularização dos fatos biológicos próprios das populações, tendo como referência, os padrões determinados pelas ciências da vida. A noção de vida está no centro das discussões, não apenas como objeto de tematização das ciências biológicas, mas também como um espaço privilegiado que garante a gestão das populações nas sociedades modernas (CAPONI, 2016).

Interessante pensarmos também em relação às temáticas que podem ser abarcadas pelas questões biopolíticas de governamento, pois a partir do momento em que pensamos na vida das populações reduzidas ao corpo-espécie, suas necessidades biológicas e os seus riscos são levados em consideração para que se criem políticas públicas favoráveis ou para que os discursos sejam trabalhados em prol de uma modificação do corpo social com vistas sempre à melhoria da força produtiva. Sobre isso, Caponi (2016, p. 238) afirma que:

no momento em que o domínio da ética e da política é substituído e reduzido ao campo do biológico, a corpo-espécie, nossos padecimentos individuais e cotidianos, nossos vínculos sociais passarão a estar mediatizados por intervenções terapêuticas, médicas ou psiquiátricas, interessadas em classificar todos os assuntos próprios da condição humana em termos de normalidade ou de patologia.

Podemos dizer que as classificações feitas pelos discursos que são acolhidos como verdadeiros na sociedade são formadoras de subjeti-

vidades, visto que o sujeito segue como parâmetro ou modelo, essas verdades e se subjetiva através das práticas reguladoras, estando assim, participante do poder que traça a partilha entre a vida que merece viver e a que deve ser deixada de lado.

A seguir, discutiremos brevemente a respeito da biopolítica em relação à felicidade, explicitando alguns exemplos de como essas regulações ocorrem no cotidiano do corpo social.

2. A biopolítica e a felicidade

Há um dado permanente e inegável: todos querem ser felizes. Desde a Grécia Antiga os filósofos se preocuparam com a temática da felicidade¹, e não poderia ter sido diferente, visto que esse tema faz parte de uma rede pela qual se procura definir e esclarecer as ideias do ser humano. A mais antiga referência de filosofia sobre este tema é o fragmento do texto de Tales de Mileto², este que viveu entre 7 a.C. e 6 a.C. Para ele, ser feliz é ter corpo forte e são, boa sorte e alma formada. Para Sócrates³, a felicidade seria o bem da alma, através da conduta justa e virtuosa. Já para Kant⁴, a felicidade está no âmbito do prazer e do desejo. Bertrand Russel, em seu livro “A conquista da felicidade”, no século XX, postula que ser feliz é eliminar o egocentrismo.

1. <http://www.afilosofia.com.br/post/o-conceito-felicidade-para-os-filosofos/542>.

2. Tales de Mileto foi um filósofo, matemático, engenheiro, homem de negócios e astrônomo da Grécia Antiga. O primeiro filósofo Ocidental de que se tem notícia.

3. Sócrates foi um filósofo ateniense do período Clássico da Grécia Antiga. Creditado como um dos fundadores da filosofia ocidental.

4. Immanuel Kant foi um filósofo prussiano. Amplamente considerado como o principal filósofo da era moderna.

Hoje, nos deparamos com uma imensidão de redes sociais que nos estampam algo que parece tão utópico, mas que, ao mesmo tempo, aparece como uma realização concretizada a todo o instante. Basta observar um pouco o Facebook para nos depararmos com pessoas lindas, ricas, viajantes e felizes. Bauman (2009) trata da temática da felicidade na contemporaneidade observando quais são as referências e valores que fundamentam a busca incessante por ela e o que isso traz como consequência para a identidade dos indivíduos e para o modo como eles se relacionam com o meio social.

Voltando à questão da biopolítica, é importante salientar que este tipo de gestão se interessa pelo bem-estar da sociedade e também se importa com os riscos que esta pode correr, ou seja, o que Caponi (2016) fala ao enunciar é que, em torno da ideia de risco, entendida como a quantificação probabilística de tudo o que pode vir a prejudicar a vida das populações, se articulará o governo da vida. Podemos ver em Foucault (2009, apud Caponi, 2016) que a biopolítica calcula os desvios e cria estratégias de normalização, define populações de risco, compara padrões de morbidade e cria intervenções preventivas capazes de reduzir os desvios e antecipar os riscos. Agora podemos entender melhor o porquê de existir hoje uma quantidade tão grande de campanhas contra a depressão e atentar também para a circulação de discursos midiáticos em prol da felicidade a todo o custo.

Conforme o diretor de estudo do Instituto de Psicologia Clínica e Psicoterapia (Hans- Ulrich Wittchen), “os males da mente são os mais prejudiciais e limitantes entre todos os grupos de doenças, e a depressão, individualmente, é a mais incapacitante das doenças”. Segundo ele, os prejuízos para a economia são enormes: em média, pessoas com depressão perdem cerca de oito dias de trabalho por mês, contra ape-

nas dois da população saudável. Não é vantajoso ter pessoas depressivas na sociedade, pois elas têm menos produtividade do que as que não são acometidas pela doença.

Nesse sentido, as campanhas preventivas contra a depressão têm o objetivo de preservar a vida do sujeito, mas também reenquadrá-lo na lógica da produtividade que rege o mercado e regular sua conduta dentro do padrão de normalidade (sujeito sadio, produtivo e feliz) que se impõe socialmente.

Análise



Disponível em: <https://super.abril.com.br/superarquivo/379/>.

Acesso em: 25 de setembro de 2017

A análise que ora desenvolvemos refere-se à edição 379, de setembro de 2017, da revista *SuperInteressante*. Iniciando pela capa, pode-se perceber o desenvolvimento da ideia de construção da felicidade e como isso deve ser feito. Na parte superior da capa vê-se com letras garrafais os seguintes dizeres: “Felicidade como construir a sua”. E a resposta a esta indagação vem logo em seguida: “Bastam mudanças pequenas na rotina para aumentar seu bem-estar. Quem diz isso não são os livros de auto-ajuda. É a ciência. Conheça os 7 atalhos da psicologia para uma vida mais feliz”.

Corroborando com a ideia metafórica de construção da felicidade, faz-se um paralelo com um movimento real de edificação, demonstrado pela figura da moça que está no centro da capa segurando um pincel de rolo, suja de tinta, e também pelos instrumentos que fazem parte do campo semântico de obra, como “tijolos”, “escada”, “martelos”, “serrote” e “mala de ferramentas”. A moça estampa um sorriso ao realizar a tarefa de ter pintado o “smile”, assim mostrando o efeito de se construir a felicidade fazendo *pequenas mudanças na rotina*, aumentando, dessa forma, o bem-estar.

Em relação ao “smile”, vale salientar que há uma regularidade de sua aparição em todas as revistas analisadas. A partir dela, podemos trazer a noção de enunciado para explicar o constante povoamento de outras vozes, ou a ativação da memória discursiva por meio da imagem em questão, pois, para Foucault, uma das características do enunciado é que ele tem sempre

margens povoadas de outros enunciados [...], não há enunciado, em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto,

desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja (FOUCAULT, 2013, p. 120).

Podemos fazer um paralelo da imagem analisada com a plaquinha “sorria, você está sendo filmado”. As câmeras de segurança são instaladas para flagrar furtos, roubos e outros crimes, no entanto, quando o cidadão lê a frase acima, o verbo “sorrir” atenua o real motivo da filmagem, que é a desconfiança e a repressão. Isso ocorre porque no momento da espionagem institucionalizada, a comunicação evoluiu para algo mais sutil e menos ameaçador, característica coerente com as táticas de governamentalidade, em que o controle é exercido de modo tão sutil que a população muitas vezes não consegue notar a sua instauração. No caso das câmeras, a mera possibilidade de as pessoas estarem sendo filmadas, regula seu comportamento.

Foucault aponta que o enunciado tem uma existência material, isto é, ele possui uma materialidade que circula em um tempo e em um espaço e tem uma condição de existência única. Vale ressaltar que a função enunciativa se apresenta por meio de uma materialidade que não é puramente linguística, mas sobretudo histórica. Dessa forma, a imagem pode ser encarada como um enunciado que remete a vários outros enunciados, por isso, o enunciado é um nó em uma rede.

É interessante pensarmos também na construção do efeito de verdade que se quer passar em relação às informações ou indicações fornecidas pela revista *SuperInteressante* em relação à felicidade, tendo em vista que é recorrente atrelá-la ao discurso da ciência, e não mais aos livros de auto-ajuda, os quais atuam na disciplinarização do indi-

víduo, fornecendo-lhe receitas e técnicas para o alcance da felicidade. Isso nos remete aos discursos de autoridade (o científico, o jurídico,) cuja alusão tem o fito de credibilizar verdades que são enunciadas pela mídia e seguidas pela população. Sobre essa relação entre o saber e a verdade, afirma FOUCAULT (2012: p.52):

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral de verdade: isto é os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; [...] o estatuto daqueles que tem o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

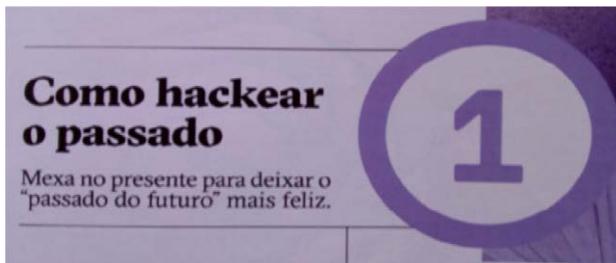
Sabemos que o discurso científico tem peso de verdade, e ao ser invocado na capa da revista, funciona como poderosa estratégia para convencer o público leitor de que as instruções dadas são verdadeiras e comprovadas. Através da relação saber/poder, a revista controla sentidos, manipula e regula práticas discursivas.

Ainda na capa, encontramos o seguinte enunciado: “conheça os 7 atalhos⁵ da psicologia para uma vida mais feliz”. Segundo o dicionário online do português⁶, a palavra atalho significa “caminho secundário, derivado de um principal, pelo qual se encurtam distâncias e/ ou se chega ao lugar de destino; corte, vereda”. Atualmente, a felicidade tornou-se uma urgência, portanto, temos que chegar o mais rápido possível a ela, não podemos procrastinar, deixar a felicidade para amanhã,

5. Vale ressaltar que a revista traz 7 atalhos, no entanto só os 4 pontos mais importantes serão analisados neste espaço.

6. [HTTPS://www.dicio.com.br/atalho](https://www.dicio.com.br/atalho).

temos que ser felizes hoje. E a Psicologia nos mostra como, segundo a revista. Eis os passos:



Nesse tópico 1 da revista é dito que para a lógica de Kahneman⁷, “a maneira mais eficiente de gastar dinheiro é com coisas que ficam gravadas na memória para sempre: as experiências”. Mais à frente, é aconselhado que se “vá a algum show de um astro que se goste”; para “investir num restaurante de comida exótica”; “num salto de paraquedas” ou em “uma viagem”. O curioso é que em todas as opções de experiências descritas a serem vividas com vistas à felicidade, há gastos. Por que não investir, por exemplo, em ficar em casa assistindo a alguma série ou filme e comendo uma simples pipoca? A resposta está no consumismo. Para Bauman (2008, p. 71):

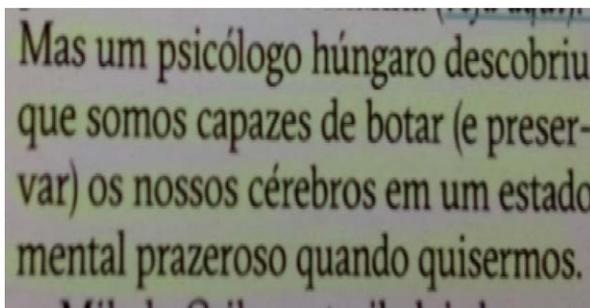
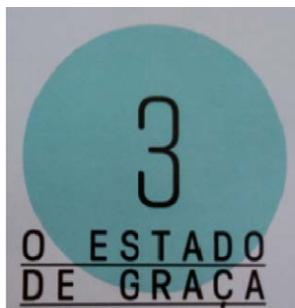
a “sociedade de consumidores” representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as op-

7. Daniel Kahneman é um teórico da finança comportamental, a qual combina a economia com a ciência cognitiva para explicar o comportamento aparentemente irracional da gestão do risco pelos seres humanos. Em 2002, ele ganhou o Prêmio Nobel de Economia, algo particularmente encarado como incomum, visto que ele é um psicólogo.

ções culturais alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Uma escolha viável e, portanto, plausível- e uma condição de afiliação.

Essa sociedade de consumidores está totalmente em consonância com a biopolítica, pois esta, além de se preocupar com o bem-estar, direciona-se, sobretudo, no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam (FOUCAULT, 2014).

Explicando a lógica dos enunciados prescritivos da revista, podemos considerar que “ser feliz está simplificado a uma embalagem frágil e superficial que é recheada de valores e práticas do ter que são imperativos” (MEDEIROS, 2009, p. 35).



Este é o terceiro atalho da revista: o estado de graça. Em que consiste? “Colocar os nossos cérebros em um estado mental prazeroso”. Isso se denomina flow⁸, como é chamado pelo professor Mihaly Csikszentmihalyi, para o qual aquele exige que estejamos completamente

8. Fluxo em português.

imersos e concentrados em uma atividade, de maneira que usemos o nosso cérebro no limite da sua capacidade de processamento.

O “flow” pode ser criado até mesmo quando o indivíduo está trabalhando, ou seja, há uma maneira de você elevar a sua mente a um estado de prazer mesmo fazendo algo que não seja muito propício a isso. Dessa forma, qualquer atividade pode vir a se tornar algo que ajude no seu bem-estar. É uma espécie de “felicidade sob encomenda”, como diz Csikszentmihalyi. Dessa maneira, percebemos que o imperativo da qualidade de vida procura por em foco as práticas que deveriam ser realizadas pelo indivíduo para manter a autoestima e a alegria mesmo diante de condições desfavoráveis. Para Birman (2010: p.39):

com efeito, das boas condições da saúde à boa alimentação, passando pelo culto regular das atividades corporais, dos esportes e do lazer, é sempre a qualidade de vida do indivíduo que é colocada em evidência, de maneira recorrente, de forma a promover a satisfação plena deste.

Nesta perspectiva, as revistas e os jornais passaram a ter colunas e informes organizados em que se colocam em evidência os diversos temas que compõem as diretrizes para se alcançar uma vida feliz, promovendo, desde receitas para uma alimentação saudável até a importância de se fazer meditação regularmente, por exemplo.



Este quarto atalho da revista diz respeito à velocidade com que os acontecimentos ruins devem ser superados. Segundo ela, “alguém próximo pode morrer inesperadamente, o amor da sua vida pode decidir entra numa seita, seu carro pode ser roubado. Mas o que determina se alguém vai ser feliz não são os imprevistos que vão inevitavelmente acontecer- é a velocidade com a qual eles serão superados”.

Para Fontenele⁹, “existe um preconceito em relação à tristeza. Busca-se negá-la e supervalorizar a alegria. Na nossa sociedade, a tristeza só é valorizada na música, na literatura e na pintura”. Observamos que a cada dia a tristeza está sendo excluída da lista dos sentimentos ou estados de espírito que devem ser vivenciados pelos indivíduos. É, na maioria das vezes, encarada como algo a ser evitado ou curado, como uma doença.

Contrastando com esse pensamento, para Heidegger (1989), é na angústia que o homem se singulariza. É nessa indeterminação absoluta que a parte angustiada do homem interpela a parte declinada, convocando-a a fazer escolhas. Assim, para este autor, não é possível medir a tristeza, pois se nos aproximarmos dela com um método de mensuração, essa aproximação transgrediria o seu sentido e a tristeza como tal seria eliminada. Diante disso, qual seria a melhor maneira de lidar com ela? Na perspectiva do autor, é preciso deixar que os fenômenos se manifestem como são e

para isto, é necessário, primeiramente, deixar esses fenômenos ficarem simplesmente de maneira como o vemos, sem qualquer

9. John Fontenele Araujo, doutor em psicologia na área de neurociência e professor do Departamento de Fisiologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em entrevista para o UOL.

tentativa de reconduzi-los a qualquer coisa. Em outras palavras, deve-se evitar qualquer tipo de possibilidade de reconduzi-los (HEIDEGGER, 1989, p. 255).

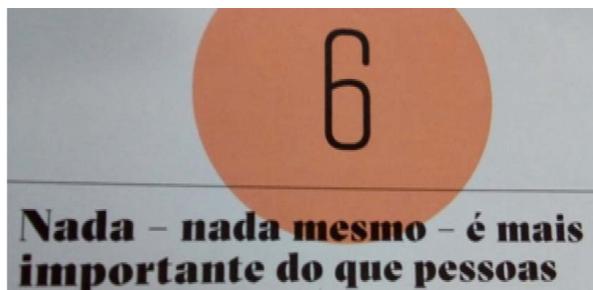
O que é apontado por Heidegger como um posicionamento saudável diante das coisas que não se podem mensurar, é exatamente o oposto do que presenciamos na contemporaneidade, pois vemos que no que se refere às expectativas de transformação individual, vivemos numa era de constante otimismo, tendo em vista que

múltiplas fontes acadêmicas e midiáticas irradiam a convicção de que a ciência é capaz de indicar-nos, passo a passo, como robustecer os mananciais biológicos ou psicológicos de uma existência cronicamente feliz. As novas ciências da felicidade nos ensinam que usufruir de um aumento sustentável em nosso bem-estar subjetivo é um *projeto individual* totalmente factível *aqui e agora*, desde que nos dediquemos, sem jamais esmorecer, a esse empreendimento vital (FREIRE FILHO, 2010, p. 54-55).

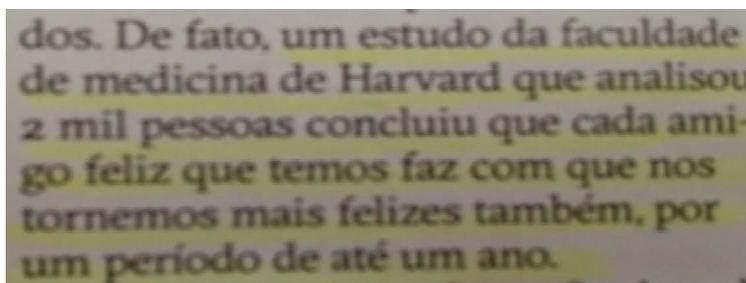
O discurso científico da felicidade, centrado em um “projeto individual”, de auto-gestão para se obter uma vida feliz, é alicerçado por vários campos do saber, como a Medicina, através da gestão da saúde com a adoção de hábitos saudáveis; a Psicologia, com as técnicas e os procedimentos para a gestão das emoções; a Estatística, que fornece, por exemplo, índices de cálculo da Felicidade Interna Bruta (FIB). São discursos que vêm de campos heterogêneos e dão legitimidade aos enunciados produzidos.

Se por um lado, a mídia faz uma apologia à felicidade, conduzindo nossas condutas, regulando nossas práticas cotidianas de modo a “cons-

truímos uma vida feliz”, por outro, paradoxalmente, os discursos sobre o medo, as elevadas estatísticas de violência urbana, a ansiedade crescente, a “depressão” como a doença do século XXI, estão na ordem do dia e justificam o afã, o desejo por aquilo que falta e uma gestão da população baseada na construção de um bem-estar, de um estado de felicidade possível de ser alcançado através de métodos científicos.



No atalho 6 vemos um conselho que, à primeira vista, pode nos causar surpresa, visto que em muitos momentos da revista percebemos um direcionamento ao consumismo, mas neste tópico há uma supervalorização das pessoas em detrimento de bens materiais. O conselho que é nos é dado é: “se você quer chegar feliz ao final da vida, precisa se cercar de pessoas e ter diversas relações muito próximas”.



Podemos perceber a partir desse trecho que a revista parte do pressuposto de que a felicidade é contagiosa. Dessa forma, nada mais lógico do que considerar que a tristeza também o é. Então não se trata de se cercar de quaisquer pessoas, mas de estar perto e conviver com pessoas felizes, a fim de adquirir o mesmo estado de espírito. Segundo Sennett¹⁰ (apud Bauman, 2001, p. 122), podemos chamar essa tentativa de seleção das pessoas de civilidade, que é

a atividade que protege as pessoas umas das outras, permitindo, contudo, que possam estar juntas. Usar uma máscara é a essência da civilidade. As máscaras permitem a sociabilidade pura, distante das circunstâncias do poder, do mal-estar e dos sentimentos privados das pessoas que as usam. A civilidade tem como objetivo proteger os outros de serem sobrecarregados com nosso peso.

Com isso, a civilidade torna-se uma arte individualmente aprendida pelas pessoas, sendo uma característica da situação social, cujas habilidades são basicamente impostas ou aconselhadas, seja pela mídia ou não. Assim, vestir uma máscara pública “é um ato de engajamento e participação, e não um ato de descompromisso e de retirada do verdadeiro eu” (BAUMAN, 2001, p.123). Então, mais uma vez vem o jogo do “já que naturalmente eu não sou uma pessoa feliz, finjo ser uma para conseguir interagir socialmente”. Esse “gerenciamento das emoções” a partir de um conjunto de técnicas que visam enquadrar o sujeito social dentro de um padrão de normalidade, em que é imperativo ele ser feliz e saudável de modo a atender à lógica do mercado neoliberal, que é a de que sujeitos felizes produzem mais.

10. Sennett, *The Fall of Public Man*, p. 264.

Considerações finais

Diante do que foi posto em relação à felicidade, podemos dizer que a mídia, de forma sutil, impõe modos de conduta para a população, alicerçados em um conjunto de saberes.

A espetacularização da felicidade gera a necessidade e a urgência de ser feliz, tão propaladas pela revista *SuperInteressante*. É preciso considerar pelo menos dois aspectos no discurso da felicidade: o econômico, que a viabiliza enquanto mercadoria possível de ser adquirida, e o psicológico, que regula os desejos, as carências e as necessidades do sujeito-leitor, incentivando-o na busca incessante daquilo que lhe falta. Em suma: através de estratégias de poder/saber, transforma-se um bem imaterial, abstrato, em um objeto material, que a ciência pode ajudar a alcançar.

O Capitalismo trabalha estrategicamente para oferecer novas alternativas de conduta, principalmente por meio da mídia, que promete o bem-estar ou a felicidade dos sujeitos por meio do governo das emoções. O Estado se beneficia com isto, pois se os sujeitos estão felizes, diminuem os gastos do governo com tratamentos caros contra a depressão, etc. A felicidade mascarada pode ser interpretada como um consenso social, característica da sociedade pós-moderna.

A mídia sempre mostra meios pelos quais o sujeito pode alcançar a felicidade, enfatizando o que é valorizado socialmente, trazendo, dessa forma, indicações por formas mais sutis que perpassam os discursos de como o sujeito deve se vestir, agir e se comportar no meio onde vive.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BIRMAN, Joel. Muitas felicidade?! O imperativo de ser Feliz na contemporaneidade. In: FREIRE FILHO, João. (Orgs.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 27-47.
- CHAUÍ, Marilena. Heidegger, vida e obra. In: Prefácio. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- CAPONI, Sandra. Viver e deixar morrer: biopolítica, risco e gestão das desigualdades. In: NALLI, Marcos; MANSANO, Sonia Regina Vargas. (Orgs.). *Michel Foucault: desdobramentos*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016, p. 229-246.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012. 74 p.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 40. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e terra, 2014.

FREIRE FILHO, João. A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo “pessoas cronicamente felizes”. In: FREIRE FILHO, João. (Orgs.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p.49-82.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, 1989.

MEDEIROS, C. S. *O conceito de felicidade na mídia e o estímulo ao consumo permanente: a felicidade não tem preço?* Famecos/PUCRS, Porto Alegre, n. 21, p. 35-42, 2009.

O corpo da mulher en(cena) no espetáculo da publicidade

Tânia Maria Augusto Pereira

Resumo: Este artigo é conduzido dentro do viés da estetização do sujeito moderno subordinado a um padrão estético, a uma discursividade que considera a mídia como uma grande produtora de sentidos sobre o corpo. Diante disso, analisamos discursivamente três anúncios publicitários que propagam o estereótipo da mulher magra e jovem inserida nos rígidos padrões de beleza atuais. A tarefa de investigar a supremacia do corpo na sociedade contemporânea é inesgotável. Essa problemática requer um aprofundamento em várias perspectivas, entretanto, neste texto foram apontadas, de forma geral e sucinta, algumas reflexões que consideramos relevantes em relação ao presente fenômeno do culto ao corpo e do imperativo da magreza que o acompanha.

Palavras-chave: Corpo. Publicidade. Mulher.

Woman's body at (scene) in advertising spectacle

Abstract: This article is conducted in the aesthetic bias of the modern subject subordinated to an aesthetic standard, to a discourse that considers the media as a great producer of meanings about the body. In the light of this, we discursively analyze three commercials that propagate the stereotype of the

Tânia Maria Augusto Pereira. Docente do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: taniauepb@yahoo.com.br.

thin and young woman inserted in the rigid standards of beauty today. The task of investigating the supremacy of the body in contemporary society is inexhaustible. This problematic requires a deepening in several perspectives, however, in this text were pointed, in a general and succinct, some reflections that we consider relevant in relation to the present phenomenon of the cult of the body and the imperative of the leanness that accompanies it.

Keywords: Body. Advertising. Woman.

Palavras iniciais

Os discursos midiáticos contemporâneos enfatizam uma identificação associada a imagens modelares que produzem uma “estética de si” como um estilo de vida a ser adotado pelos sujeitos (FOUCAULT, 2007). Interpretar o corpo perfeito apresentado nos anúncios publicitários faz circular discursos que se interpenetram, se completam e se distanciam que são evidenciados e apagados, recuperados e esquecidos.

Considerando que os anúncios publicitários veiculados na mídia contemporânea são produtores de discursos que afetam diretamente a construção dos sujeitos sociais, objetivamos discutir a exposição publicitária que propaga a imagem corporal e as estratégias utilizadas para convencer as mulheres a moldarem seus corpos a partir de um padrão de beleza. Inseridos em uma sociedade de controle, na qual podemos observar o preceito foucaultiano “fique nu, mas seja magro, bonito e bronzeado”, conduziremos nosso estudo dentro do viés da estetização do sujeito moderno (FOUCAULT, 2008a) que está subordinado a um padrão estético, a uma discursividade que considera a mídia como uma grande produtora de sentidos sobre o corpo.

Corpos en(cena) na contemporaneidade

A construção de sentidos e significados atribuídos ao corpo, na sociedade contemporânea, não se assemelha aos mesmos sentidos que apresentavam em épocas passadas. A beleza é um atributo necessário, quase obrigatório, na atualidade. O corpo se tornou o lugar da identidade pessoal. Segundo Hall (2006), vivenciamos uma “crise de identidade”, do sujeito, devido a uma mudança estrutural nas sociedades modernas, que fragmentou as paisagens culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que nos forneciam “sólidas localizações” como indivíduos sociais. Nossas identidades pessoais estão mudando, a idéia de nós próprios como sujeitos integrados está abalada e isso acarreta um deslocamento do sujeito de seu lugar no mundo social, o que significa uma perda do “sentido de si”.

Prometendo realizar sonhos, a publicidade busca fórmulas mágicas para que o consumidor se veja refletido nas imagens veiculadas, estimulando sua “identificação” com o produto anunciado. Nas últimas décadas do século XX, observamos o avanço surpreendente do espaço das imagens sobre o espaço das palavras.

As imagens falam por si mesmas e ocupam cada vez mais o espaço midiático. Hoje, nossa vida cotidiana está permeada de mensagens visuais. Vivemos na era da semiótica na qual a imagem é vista como informação, como texto e como discurso. Elas podem ser lidas e interpretadas social e historicamente. Existe uma propagação invasiva de imagens que ocupam cada vez mais espaço em nosso cotidiano, ilustrando textos e se propondo como textos.

Na contemporaneidade acontece uma busca desenfreada pelo modelo corporal que é apresentado na mídia e os sujeitos buscam mudanças desde as mais simples até as formas radicais de transformação corporal para alcançar a beleza. O corpo é um gerador de linguagens, visto como mercadoria, objeto de consumo, alvo de investimentos. A cultura do corpo é obcecada por ideais de perfeição. O discurso publicitário concentra no corpo investimentos simbólicos e unifica-o em um padrão único dentro de um campo de controle simbólico que se sobrepõe através da cultura das aparências.

A expansão dos meios de comunicação audiovisuais situa simbolicamente uma mensagem de felicidade individual na imagem do corpo ou de determinados modelos de corpo. Com a propagação da cultura de consumo, o corpo passou a ser consumido como um objeto rentável. Esse consumo está relacionado não apenas à compra de mercadorias, mas também ao consumo de imagens e valores, que produzem comportamentos e novos modos de pensar, sentir e agir.

Para o corpo atender à imposição do controle social, reforçado pela mídia, Foucault (2004) ressalta as “técnicas de si”, que possibilitam aos sujeitos fazerem operações sobre seus corpos, seus modos de ser, suas condutas, de maneira a constituir o que Milanez (2006, p. 48) denominou de “armadura da conduta cotidiana”. Diante da mídia, forte instância constitutiva de representações imaginárias e da imagem do corpo acentuada pela efemeridade das constantes modificações pelas quais ele passa, é cabível o questionamento kantiano: afinal, “quem somos nós?”.

A feminista americana Naomi Wolf (1992, p. 11) afirmou que

a ideologia da beleza é a última que resta das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar as mulheres [...] e tornou-se mais poderosa para tomar em mãos o trabalho de coerção social que os mitos antigos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem empreender.

Para a autora, é importante questionar: “por que é que a ordem social sente a necessidade de se defender iludindo as mulheres reais, as nossas faces e corpos e reduzir o significado das mulheres a estas imagens da beleza, reproduzidas interminavelmente formidáveis?” (WOLF, 1992, p. 18). Como provável resposta a esse questionamento, podemos dizer que não vivemos apenas sob a ditadura do corpo, mas também, sob a égide do consumismo. Por isso, é necessário que as mulheres sintam-se incomodadas quando a silhueta fica um pouco mais gorda, não porque devem ser mais saudáveis, mas porque, se não se sentirem assim, não farão mais regimes e não consumirão mais produtos indicados para emagrecer. O segredo da indústria da boa forma é que as pessoas nunca conseguem permanecer em boa forma, já que a maioria dos indivíduos que fazem regime volta a engordar. Desse modo, o que se vende não é um sonho, mas um fracasso.

A valorização do corpo como imagem de valor simbólico é um dos elementos mais importantes na constituição da identidade do sujeito da pós-modernidade. Segundo Santaella (2004, p. 29), o sujeito não é constante, ele é uma variável em contínua modificação. A autora aponta algumas razões para isso, entre elas: “a fragmentação do sujeito, a espetacularização do mundo na desmesura da proliferação de imagens, sobretudo as imagens do corpo [...]”.

Outro elemento responsável pelas transformações das noções de corpo é a “idealização do corpo como projeto”, que implica no estabelecimento de um plano através do qual o sujeito poderia alcançar uma série de objetivos pessoais quase sempre relacionados com a saúde ou com a aparência. Na pós-modernidade parece haver uma incerteza sobre o conceito de corpo. As múltiplas possibilidades que o corpo pode apresentar contrastam com a incerteza sobre o que fazer com essas possibilidades. Não sabemos como intervir nos nossos corpos sem que se apresentem dilemas morais. Parece haver uma insatisfação constante dos sujeitos com suas formas corporais. O corpo é encarado como um projeto e como tal, ele está passível a sofrer alterações, a tomar rumos inesperados. Vivemos uma época em que o corpo e seu significado sócio-cultural tomaram dimensões inusitadas. A insistente transmissão pelos mais diversos e escorregadios meios de comunicação de imagens de corpos esbeltos (em mulheres) ou musculosos (em homens) unidas a mensagens sobre felicidade, êxito e auto-estima, fixou no inconsciente coletivo a idéia de que um corpo “perfeito” é sinônimo de vida perfeita.

O sociólogo Zygmunt Bauman (2001) afirma metaforicamente que esta época é líquida, é escorregadia, é fluida, não tem a firmeza e a estabilidade dos sólidos. O durável é substituído pelo transitório, nas mais diversas esferas, até alcançar a da identidade individual. Com base no autor, podemos conceituar identidade na contemporaneidade como uma colagem de elementos realizada pelo indivíduo para formar imagens agradáveis de si mesmo, imagens estas que não são definitivas, são constantemente reformuladas. Conforme Silva (2006), no confronto com a instabilidade dos corpos a identidade é colocada em questão.

Se atentarmos para as diferentes maneiras como o corpo é tratado em diversos campos sociais, manifestadas nas práticas discursivas, é possível vislumbrarmos quer seja na medicina, na publicidade, na moda, na indústria de produtos *light/diet* etc., um discurso sobre o corpo que soa uníssono, e que tem como pressuposto a importância da saúde revelada no corpo magro e na valorização exacerbada dos atributos físicos, caracterizados por formas magras e bem definidas. Para Foucault (20008b), essas práticas discursivas são práticas sociais que instituem tanto o objeto de que falam – o discurso, como o comportamento aprendido pelo visível – o não-discursivo, e constituem o se poderia chamar a tecnologia política do corpo.

Um olhar sobre o corpo das mulheres na publicidade

O texto publicitário, como tantos outros textos que tratam da imagem feminina, mantém um *status quo* vigente, refletido na atual situação da mulher. Contribui para a delimitação das diferenças e das ações ao imprimir uma marca distintiva nos sujeitos. Mesmo quando a linguagem verbal não diz, ou até quando nega, as imagens veiculadas por este tipo de texto promovem, em sua maioria, a subordinação social e sexual da mulher. Em muitas propagandas veiculadas na sociedade, ainda se mantém uma visão estereotipada sobre a mulher, representada a partir de seus atributos físicos em primeiro lugar. O corpo feminino é visto preferencialmente desnudo, vendendo os mais variados produtos (bebidas alcoólicas, carros, produtos de emagrecimento e bem-estar etc.). Os anúncios publicitários, muitas vezes, apresentam as mulheres de modo estereotipado e distorcido através de imagens

sexistas. Elas são sempre belas e têm corpos perfeitos, de acordo com os padrões de beleza sociais.

A associação entre a produção de imagens corporais pela mídia e a percepção dos corpos/construção de auto-imagem, por parte dos indivíduos, é imediata. Nenhuma outra sociedade na história produziu e disseminou tal volume de imagens do corpo humano através da mídia como a nossa. Podemos afirmar que a atual busca de cultivar e modelar o próprio corpo é marcada por diversas técnicas corporais legitimadas na nossa sociedade e inserida em um movimento social mais amplo, que vem se acirrando no contexto da modernidade, dentro de uma lógica consumista.

Em nenhuma outra época, o corpo magro possuiu um sentido de corpo ideal e esteve tão em evidência como na atualidade. Está na moda o corpo magro, nu ou vestido, exposto em diversas revistas femininas e masculinas, nas capas de revistas, em matérias jornalísticas, no discurso publicitário. Na sociedade contemporânea, vivemos a época da “lipofobia”, isto é, uma época que tem obsessão pela magreza e rejeição doentia à obesidade. A Imagem 1 mostra uma propaganda que exemplifica essa valorização da magreza na sociedade. O corpo magro se transformou em sonho de consumo de milhares de mulheres, nem que para isto elas tenham que se submeterem a intervenções cirúrgicas (lipoaspiração, por exemplo), dietas de todos os tipos ou exercícios físicos rigorosos. Considerando os múltiplos olhares sobre a mulher que a pluralidade do discurso publicitário faz emergir na sociedade, lançamos aqui nosso olhar sobre três propagandas.

Figura 1



O enunciado “ou lipo, ou Lupo” está diretamente ligado à ideia de um corpo escultural, magro e belo. A mulher dispõe de duas opções: ou faz uma **lipo**aspiração ou usa produtos **Lupo** para manter-se esbelta. O produto anunciado ajusta-se sensualmente ao corpo, modelando a barriga e os quadris, o que leva à conclusão de que os produtos Lupo fazem no corpo feminino, em poucos segundos, o que uma mulher levaria meses para conseguir em uma academia. Assim, o corpo, matéria-prima vendida pelo discurso publicitário, não só recebe sentido pelo discurso, mas é inteiramente constituído por ele. Resultado de práticas individualizadas de embelezamento e cuidados de si, o corpo é assujeitado pelo discurso da beleza perene. Os sujeitos sociais buscam adequar o corpo às normas científicas da saúde, longevidade, equilíbrio, para atender às rígidas exigências da cultura do espetáculo da mídia (GREGOLIN, 2003).

O culto à magreza, inserido dentro de um rígido padrão de beleza, gera práticas disciplinares sustentadas pela construção que associa a

magreza à saúde e ao esteticamente belo. Segundo Foucault (2008a), quanto maior a atenção sobre o corpo, maior é o controle sobre ele. Por exemplo, o simples ato disciplinar de escovar os dentes diariamente é justificado pelo discurso médico-científico que objetiva manter pacífica a obrigatoriedade deste ato corriqueiro. Segundo o filósofo francês, a maior astúcia da sociedade disciplinar é tornar o poder controlador em algo prazeroso.

Em texto no qual discute a produção de identidades na mídia, Gregolin (2007, p. 10) afirma que

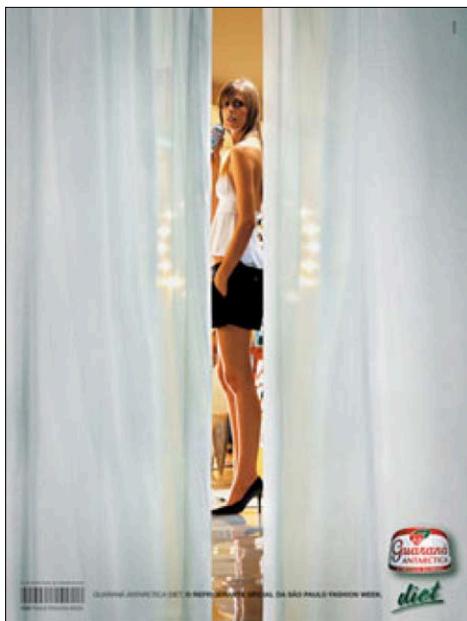
o trabalho discursivo de identidades desenvolvido pela mídia cumpre funções sociais básicas [...]. Essas funções são asseguradas pela ampla oferta de modelos difundidos e impostos socialmente por processos de imitação e formas ritualizadas. Esses modelos de identidades são socialmente úteis, pois estabelecem paradigmas, estereótipos, maneiras de agir e pensar que simbolicamente inserem o sujeito na ‘comunidade imaginada’. A sofisticação produz uma verdadeira saturação identitária através da circulação incessante de imagens que têm o objetivo de generalizar modelos. A profusão dessas imagens age como um dispositivo de etiquetagem e de disciplinamento do corpo social.

A superexposição de modelos corporais nos meios midiáticos contribui para a divulgação de uma ótica corpórea estereotipada e determinada pelas relações de consumo. A mídia contemporânea expõe somente corpos que se encaixam em um padrão estético perfeito e “aceitável”, mediado pelos interesses da indústria de consumo.

Na sociedade do espetáculo (GREGOLIN, 2003), há uma supervalorização da aparência física do corpo o que é fruto de sua exces-

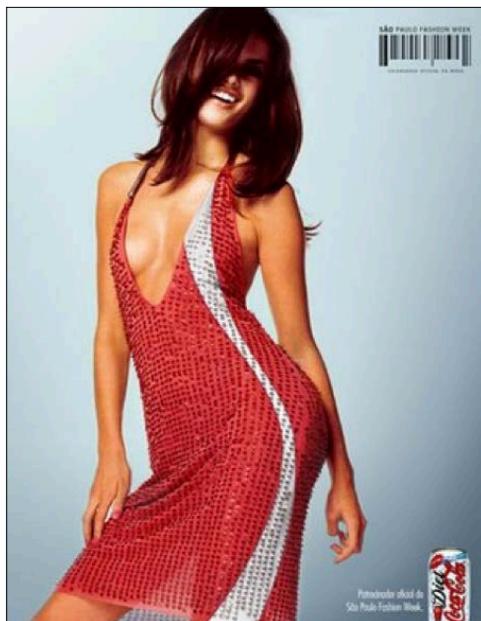
siva exposição na mídia. Constantemente são apresentados modelos para uma estetização do corpo feminino através de uma exacerbação de imagens, o que ocorre principalmente na publicidade. Mercados como os da moda, da publicidade, da estética são hoje os principais mantenedores da estetização do corpo feminino. Através da circulação incessante de imagens como as que são apresentadas nas Figuras 2 e 3, estabelece-se um padrão de beleza por meio de uma modelagem perfeita do corpo feminino, construída a partir do consumo de produtos *diet*. Tais anúncios fazem parte de uma rede de mecanismos sociais que apregoam e controlam a modelagem dos corpos.

Figura 2



Guaraná Antarctica *Diet* - Patrocinador oficial da São Paulo Fashion Week 2006

Figura 3



Coca-Cola *Diet* - Patrocinador oficial da São Paulo Fashion Week 2008

Na Figura 2, temos uma modelo que exhibe um corpo magérrimo, possível de ser percebido através de uma cortina entreaberta, induz que a ingestão de produtos *diet* (refrigerantes, adoçantes e sobremesas) no cardápio possibilita atingir uma minimalidade do corpo que, conforme Gregolin (2007, p. 11), é “uma espécie de *grau zero do corpo* [...] apresentada como ideal, um corpo-mínimo associado em inúmeros enunciados, com a saúde e a beleza e oferecidas como objetivo a ser alcançado, como meta almejada estética e eticamente” (grifos da autora).

A modelo que aparece na Figura 3 tem cintura acentuada, quadris largos e empinados, seios firmes, todos esses atributos físicos ressaltados por um vestido vermelho transparente que enfatiza a sensualidade do corpo da modelo. A partir dessa imagem se estabelece o desejo de consumir o produto anunciado na busca de conseguir um corpo como o que está também anunciado. Dessa forma, o corpo ocupa um lugar de destaque que se articula fortemente com o consumo: o corpo-mercadoria.

Há uma espécie de adestramento do corpo através da vigilância exercida pelo discurso publicitário que propaga imagens que agem como dispositivos de disciplinamento do corpo social desaparecido como entidade biológica, tornando-se um produto construído de maneira maleável e instável. Ele é a ferramenta, o instrumento de trabalho das modelos nas propagandas que apregoam o corpo como mercadoria. O corpo escultural convoca à ação de consumir o produto anunciado. Prometendo realizar sonhos, a publicidade usa que o consumidor se veja refletido nas imagens veiculadas, estimulando sua identificação com o produto anunciado.

Palavras finais

A tarefa de investigar a supremacia do corpo-aparência na sociedade contemporânea é inesgotável. Essa problemática requer um aprofundamento em várias perspectivas, entretanto, neste texto foram apontadas, de forma geral e sucinta, algumas reflexões que consideramos relevantes em relação ao presente fenômeno do culto ao corpo e do imperativo da magreza que o acompanha. A tirania da estética e a construção e imposição do corpo ideal por parte dos meios de comunicação podem ser consideradas graves ameaças à saúde da mulher atual.

Conforme Martins (2005), a corpolatria e o ideal *top model* de beleza não atingem igualmente as mulheres, variam conforme a região, a classe social, a educação, o acesso às informações, entre outros fatores. As adolescentes são influenciadas pelos rígidos modelos impostos através da moda, da publicidade, do cinema e da televisão. Como a magreza e a juventude são, hoje, sinônimos de felicidade, sucesso e ascensão social – há várias *top models* brasileiras para citar como exemplo - as adolescentes começam muito cedo a se preocupar com a imagem, com o peso, com os cabelos e a pele. Não que elas devam se despreocupar com a aparência, mas a obsessão pode, sim, desenvolver síndromes como a bulimia e a anorexia, levando, em casos extremos, à morte.

A imagem feminina, nos mais variados tipos de gêneros midiáticos, continua expressando estereótipos nos quais a mulher, mais do que nunca, é sujeita às exigências da juventude e da sedução. As imagens provocantes de mulheres nuas ou seminuas são frequentes nos anúncios e nos comerciais de variados produtos. Assim, a publicidade, na maioria das vezes, explora o corpo feminino, de diversas maneiras,

para despertar a atenção do público consumidor. A noção de corpo é um construto sócio-cultural. A maioria das noções da publicidade atual supervaloriza o corpo em detrimento do ser, da pessoa.

O corpo feminino é visto como manifestação discursiva, apelando para o dito e o não-dito na publicidade. O estereótipo clássico globalizado da mulher atraente, difundido pela mídia, é o da mulher com corpo escultural, sem excesso de peso, o modelo da “mulher violão”, com seios fartos, cintura fina e quadris largos. Os padrões de beleza atuais são rígidos e defendem o estereótipo da mulher magra e jovem.

A fantasia de construir um corpo perfeito, esteticamente belo é alimentada pelo consumismo. A mídia é uma vitrine de físicos esbeltos onde quem tiver construído a melhor imagem terá seu corpo aceito e comprado. Existe um bombardeio de imagens que insistem em dizer o tempo todo e de forma exagerada, porém sedutora, que a mulher deve ser bela, e isso significa ser magra, muito magra, ser jovem, cada vez mais jovem, ter um biótipo ideal dentro de um padrão estético que todas as mulheres conhecem e que algumas sofrem muito para poder acompanhar e se adequar.

Mulheres que não conseguem ir além das academias e de enxergar seu reflexo distorcido no espelho, que são presas fáceis do consumo, que gastam tempo, dinheiro e energia, para se enquadrar no rígido modelo corporal da indústria da moda e do *fitness*, são versões modernizadas pela tecnologia da mulher-corpo criada pela ciência e medicina da contemporaneidade. Não representam ameaça alguma para os valores sociais estabelecidos e dificilmente podem trazer alguma contribuição para qualquer processo de mudança ou de questionamento da ordem social. Como já dizia Foucault (2008a), são corpos dóceis, submissos, facilmente manipulados.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 25. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008a.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Bae-
ta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3*. (O cuidado de si) Tradução
de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: _____. Éti-
ca, política, sexualidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004,
p. 194-196 (Ditos & Escritos V).

GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.) *Discurso e mídia – a cultura do espe-
táculo*. São Carlos, SP: Claraluz, 2003.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Discurso, História e a Produção de Identida-
des na Mídia. In: POSSENTI, Sírio; FONSECA-SILVA, Maria da C. (Orgs.)
Mídia e Rede de Memória. Vitória da Conquista, BA: Edições UESB, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de To-
maz Tadeu da Silva Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A,
2006.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Entrevista disponível no site da Assessoria de
Imprensa da Fundação Oswaldo Cruz: [http://www.fiocruz.br/~ccs/arquivo-
site/entrevista/ana.martins.htm](http://www.fiocruz.br/~ccs/arquivo-site/entrevista/ana.martins.htm). Acesso em 15 de julho de 2009.

MILANEZ, Nilton. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e
identidade. In: NAVARRO, P. (Org.) *Estudos do texto e do discurso: mape-
ando conceitos e métodos*. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença* – A perspectiva dos Estudos Culturais. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 10-24.

Sites das imagens

Propaganda do Guaraná Antarctica *Diet*. Imagem disponível no site http://contem1criativo.blogspot.com/2005_01_01_archive.html.

Propaganda da Coca Cola Diet. Imagem disponível no site www.humorintenso.com.br/?paged=38.

A cor e a constituição discursivo-cultural de identidades para a velhice

Emmanuele Monteiro

Resumo: Nesse artigo, objetivamos discutir a questão da cor naquilo que ela tem de entrecruzamento e de sustentação nas imagens do “corpo velho”, interdito ou não, pela mídia. Para tanto, fundamentar-nos-emos do escopo teórico da Análise do Discurso e nas contribuições de Jean-Jacques Courtine para o estudo de uma Semiologia Histórica da imagem. Nosso *corpus* será composto uma série de quatro capas de revista da *Época*. Como resultado provável, podemos observar as identidades produzidas para a velhice, pensadas a partir da reincidência da cor azul como objeto simbólico, em que a produção identitária para os idosos pela mídia transforma em cenário de interpelação dos corpos dos idosos por um ideal de beleza e felicidade.

Palavras-chaves: Análise do Discurso, Identidade, Corpo Velho.

The color and the discursive-cultural constitution of identities for the old age

Abstract: In this article, we aim to discuss the issue of color in what it has of intercrossing and sustaining in the images of the “old body”, interdicted or not, by the media. To do so, we will base ourselves on the theoretical scope of Discourse Analysis and Jean-Jacques Courtine’s contributions to the study of a Historical Semiology of the image. Our corpus will consist of a series

Emmanuele Monteiro. Secretaria Estadual de Educação da Paraíba (SEE/PB), *Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI/UFPB)*.

of four covers of the *Época* magazine. As a likely result, we can observe the identities produced for old age, thought from the recurrence of the blue color as a symbolic object, in which the identity production for the elderly by the media transforms into a scenario of interpellation of the bodies of the elderly by an ideal of beauty and happiness.

Keywords: Discourse Analysis, Identity, Old Body.

Introdução

“Vesti azul, minha sorte então mudou”.

(Wilson Simonal)

Todo artigo nasce de uma espécie de urgência para escrever sobre determinado tema. Seja pela relevância deste, seja pela inquietação que o objeto do artigo possa estar causando no autor¹. No nosso caso, essa inquietação fez-nos voltar os nossos olhares para questão da produção de identidades para a velhice pela mídia, um tema amplo que resultou na nossa Tese de Doutorado, da qual esse texto é um excerto.

Empiricamente, é fácil notar como a população de idosos tem aumentado nos últimos dez anos e que, em razão disso, não só o governo tem proposto novas políticas públicas de gestão e manutenção da saúde, como também a mídia fez reverberar uma construção identitária para os sujeitos idosos baseada na produtividade e na capacidade de consumo.

É a partir do que propõem as políticas públicas que a mídia discursiviza o envelhecimento e sugere formas de controle dos efeitos nega-

1. Usamos esse termo aqui, sem atrelá-lo à função autor, proposta por Michel Foucault.

tivos do processo de envelhecimento, que influenciam nas construções de identidades pela própria mídia para essa faixa etária.

Tendo como cerne o viés discursivo, esta pesquisa traz à tona também a questão da leitura e exige um gesto de interpretação por parte do leitor, buscando nos detalhes os vestígios enunciativos que irão compor determinada construção identitária. Por isso, com a epígrafe desta seção “vesti azul, minha sorte então mudou” (SIMONAL, 1970), puxamos o fio condutor das nossas análises, pois chamou a nossa atenção o fato dos enunciados relativos à sexualidade, à felicidade e à fé tem, em sua forma material, privilegiado a cor azul, seja como cenário, seja na tipografia utilizada.

Percebemos a reincidência do azul ao montarmos nosso *corpus*, além disso, observamos que há nele a repetição de cores, fundamentando a produção discursiva-midiática sobre o “corpo velho”. Isso ocorre em função da existência de imagens cristalizadas na memória social e de formações discursivas que atravessam e autorizam certos posicionamentos e discursos dos personagens e instituições presentes nessas imagens.

Por isso, objetivamos, nesse artigo, discutir a questão da cor naquilo que ela tem de entrecruzamento e de sustentação nas imagens do “corpo velho”, interdito ou não, pela mídia. É a partir dos elementos de cores que fazem interseção nas propagandas e reportagens que produziremos nossas análises, tendo como fio condutor “as cadeias de associações possíveis na história em consonância com as produções cromático-discursivas” [MILANEZ, 2012. p.588] presentes nos textos da série enunciativa que analisaremos.

I. A cor azul e a ordem do repetível

Todo enunciado pertence à “ordem do repetível” [FOUCAULT, 1972, p. 131], quando o foco é a sua materialidade, mas se torna singular mediante as condições históricas de produção.

É por isso que pensamos as cores focalizando as capas de revistas, pois essa repetição nos fornece dados suficientes, uma vez que uma das características do enunciado é o acúmulo, princípio que consiste em procurar os modos de existência dos enunciados na sua espessura histórica, e que, “entretanto, não deixam de modificar, de inquietar, de agitar e, às vezes, de arruinar” (FOUCAULT, 1972, p. 154).

Foucault (1972, p. 155) explicita que todo enunciado em sua positividade “comporta um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas”.

Esse princípio traz para nossa pesquisa a meta de investigar que enunciados do nosso *corpus* estão na ordem do repetível, e de que maneira o acúmulo de tais enunciados organiza e dissemina os efeitos de sentido.

Essa característica do enunciado, o acúmulo, nos dá fundamento para pensarmos por que essas cores se repetem em determinados enunciados, notadamente os enunciados que materializam os discursos sobre o “corpo velho” nas capas de Época.

Ao longo do tempo e, especialmente no século XIX, quando se começou a pensar em tecnologias para a captura instantâneas de imagens, a necessidade de se estudar as cores surgiu em vários campos do saber, tanto em seu aspecto técnico quanto em seu aspecto simbólico. Nos campos da Linguística e da História, por exemplo, apareceram

os estudos sobre a nomenclatura das cores de Abraham Werner e os estudos de simbologia de Frédéric de Portal.

Portal [1857] já dizia no seu estudo *Des couleurs symboliques* que a cor azul, na linguagem cotidiana, refere-se à cor da abóbada celeste e da lealdade, na linguagem divina, era símbolo da verdade eterna. Segundo esse autor, os guerreiros egípcios usavam anéis de escaravelho adornados com pedra azul, pois era um símbolo de masculinidade. Brasões [de família] cuja cor azul predominava pretendia divulgar que os valores morais dessa família estavam baseados na castidade e fidelidade e, por isso, a boa reputação.

Dentro dessa produção de sentidos das cores, surge também a relação da cor com o dogma da sabedoria eterna do homem e a contemplação do dogma imortalidade. Isso fez com que os pensadores da época de Frédéric Portal esquecessem o azul como materialização do símbolo de lealdade. Outro aspecto relacionado à produção de sentidos da cor azul é que ela, pelo viés profano, está relacionada à virilidade e à sexualidade. Não é à toa que o Viagra® é azul, assim como o manto da Virgem Maria também o é, marcando a multiplicidade da produção de sentidos no uso da cor azul através das épocas.

Mas, essa forma de exegese das cores, de certa maneira, como reverberação discursiva, tem a ver com o percurso histórico-filosófico das teorias dos signos, recorrente entre os séculos XII e XVI, que corresponde aos períodos medieval e renascentista. Nessa época, o mundo era das similitudes, como afirma Foucault [2000], e a relação “palavra/coisa” decorria do modelo de signo proposto pela tríade estoica² significativa

2. Estoicismo: Fil. Doutrina filosófica (fundada por Zenão no séc. III a.C.) que prega a rigidez moral e a serenidade diante das dificuldades. http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=estoicismo#ixzz2l3QXAihp.

– significado – “conjuntura”, designando como sistema semiótico a similaridade, que acabou por desempenhar uma função essencial no Renascimento, determinando o caminho para a representação.

De acordo com o autor supracitado [Foucault, 2000, p.24], existem quatro modos essenciais que formatam e constituem a similitude. O primeiro deles citado por Michel Foucault é *Convenientia*, que é uma semelhança relacionada ao espaço sob a forma da “aproximação gradativa”. Essa similitude faz referência aos elementos que se avizinham, que se aproximam e se ligam uns aos outros. Há uma relação, uma comunicação entre as matérias naturais, como a terra, o mar, as plantas, o homem. Um exemplo dessa afirmação pode ser dado pela relação de semelhança que há nas rugas que aparecem no rosto dos homens, após determinada idade, com espécies de ervas que aparecem na natureza.

O segundo modo de similitude é a *Aemulatio*, que funciona como um reflexo, um tipo de conveniência espacial cujos elos constituintes da corrente de significação foram danificados. O semelhante envolve o semelhante e por duplicação pode se desenvolver ao infinito, mas sem que haja a necessidade de contato. Foucault afirma que “[...] há na emulação algo do reflexo e do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem” [*idem, ibidem*. p.26-28].

A terceira similitude é chamada de *Analogia* e se sobrepõe à conveniência e a emulação. Pode aproximar todas as coisas do mundo, tendo o seu ponto de aproximação no homem.

O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas [*idem, ibidem*. p.29-31].

O quarto tipo de similitude é definido em função dos “jogos das simpatias” em que nenhum encadeamento é predeterminado. Dessa maneira, a similitude por simpatia executa suas funções livremente, sendo extremante móvel em suas relações.

Todo o volume do mundo, todas as aproximações da *convenientia*, todos os ecos da “emulação”, todos os nexos da analogia são sustentados, mantidos e duplicados por esse espaço da simpatia e da antipatia que não cessa de aproximar as coisas e de mantê-las à distância (*op. cit.*, 2000, p.32-35).

No século XVII, a semelhança deixa de ser a forma do saber; o pensamento clássico exclui a semelhança como experiência nodal. As palavras e as coisas que, no século XVI, remetiam-se umas às outras, não mais compunham o quadro das similitudes no século XVII: “[...] os signos da linguagem já não têm outro valor para além da tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas já não se assemelham” [Foucault, 2000, p.72].

A comparação, bem mais que a similitude, passou a contribuir para o objetivo maior de alcançar certezas:

A comparação pode, portanto, atingir uma certeza perfeita: nunca fechado, sempre aberto a novas eventualidades, o velho sistema de similitudes podia, efetivamente, por meio de confirmações sucessivas, tornar-se cada vez mais provável; nunca era certo (Foucault, 2000, p.72-73).

Foucault afirma que no século XIX, ocorreu uma nova transformação quando a visão classificatória do mundo, fundamentada na razão, dá lugar às regularidades históricas, à pesquisa da evolução e à historicidade das coisas. Foucault conclui que “a linguagem não está mais ligada ao conhecimento das coisas, mas à liberdade dos homens”. Mesmo porque com o passar dos séculos, as similitudes passaram a ser uma espécie de solo sobre o qual o conhecimento [discursivo científico] se ocupou de lançar suas redes, estabelecendo suas relações, sua métrica e suas identidades. Por exemplo:

Goethe construiu um grandioso conceito de cor, com as variações inseparáveis de luz e de sombra, as zonas de indiscernibilidade, os processos de intensificação que mostram até que ponto também em filosofia há experimentações, enquanto que Newton tinha construído a função de variáveis independentes ou a frequência. Se a filosofia precisa fundamentalmente da ciência que lhe é contemporânea, é porque a ciência cruza sem cessar a possibilidade de conceitos, e porque os conceitos comportam necessariamente alusões à ciência, que não são nem exemplos, nem aplicações, nem mesmo reflexões (DELEUZE; GATTARI, 1993, p.208).

O século XX é considerado o “século das imagens”. Primeiro, com o advento das imagens em movimento, através do cinematógrafo, de início, em preto em branco, décadas depois, colorido. Na década de 1950, surge a televisão levando a imagem em movimento para dentro das residências. A década de 1970 foi marcada pela explosão de cores tanto na mídia televisiva quanto na mídia impressa. Com o passar dos anos, a tecnologia evoluiu cada vez mais e a produção imagética deu

saltos de qualidade em relação às suas características técnicas, facilitando a exploração das cores.

O século XXI é considerado como “a era digital”, marcado pela volatilidade das imagens em todos os campos da mídia e pela necessidade de se usar a cor “certa” em determinados enunciados³, a fim de se retomar alguns discursos, presentes no campo da memória, e marcar os lugares de enunciação que definem o que se quer propor com o uso da materialidade sincrética escolhida. A cor passa a ser uma das marcas que constituem e definem a identidade visual de um produto e de uma instituição.

Desse modo, a interpretação das cores e seu uso nos suportes midiáticos são recursos amplamente utilizados na proposição de um “corpo velho”, de uma velhice feliz.

2. Análise do *corpus*

Tendo como foco a mídia impressa, Guimarães [2003] postula que a cultura é um traço constitutivo da expressão que se pretende dar às cores. A exterioridade que constitui a produção de sentidos a partir delas, especialmente em veículos jornalísticos, serve de aparato discursivo à produção de capas de revistas, uma vez que o uso das cores nesse tipo de gênero, ancorado em um suporte midiático, tem caráter simbólico.

Nas capas da revista *Época*, da série a seguir, observamos a predominância das cores azul, branca, vermelha e dourada. Apesar de terem sido produzidas em épocas diferentes, essas imagens têm como pano

3. Tomamos como base a noção foucaultiana de enunciado.

de fundo ou como predominância na vestimenta dos personagens a cor azul. Observe:



Figura 1. Época, 2003, 2004, 2006, 2009

As cores das capas de Época não foram escolhidas aleatoriamente e marcam os lugares de enunciação dos sujeitos e das instituições nos discursos presentes neste gênero capa de revista.

A intericonicidade, que permeia as capas das revistas Época, recupera os dizeres que permanecem no nível da memória coletiva e da memória individual sobre a significação das cores. A irrupção dos efeitos de sentido ocasionada pelo uso de determinada cor como “base de sustentação” de uma identidade visual nos remete ao processo de emulação da época das similitudes do qual falava Michel Foucault. Assim, o azul do mar reflete o azul do céu, cujas características propõem um jeito “azul” de se relacionar as “palavras e as coisas”, as pessoas e o mundo.

Essa lembrança ativada pelo uso da cor azul ressalta a questão do desejo. Ao “corpo velho” propõe-se estar diante do azul, como meta de aposentadoria, tê-lo como “pano de fundo” para as conquistas corporais de base biopolítica e usar essa cor como segunda pele. A mídia produz discursos para a velhice que atuam no corpo, produzindo sa-

beres que trazem a cor como indício das relações de poderes que se exercem sobre o “corpo velho” através da atuação de biopoderes.

De acordo com Michel Foucault [1972, p.73], dentro do campo enunciativo, existe um campo chamado “domínio de memória”, composto pelos enunciados que apesar de não serem mais discutidos, nem admitidos e conseqüentemente, não têm força de verdade nem de validade, mas permanecem e se estabelecem a partir de laços de filiações, de gênese, de relações de transformação, de continuidade e de descontinuidade no processo histórico.



Figura 2. Revista Época, 13/01/2003



Figura 3. Revista Época, 12/04/2004

Há um feixe de relações e pontos de contatos entre essas duas capas das figuras 2 e 3. Esses pontos de contatos dizem respeito às roupas que os personagens das capas vestem, funcionando como “forma de

enunciação da pele”, [...] extrapolando o limite da anatomia biológica para, então, inserir as regras que determinam as maneiras como o sujeito idoso acontece, a partir do discurso da mídia, tanto nos níveis da pulsão e do desejo, quanto nos níveis cultural e sócio histórico. Os azuis das roupas formam um *composé* de tons sobre tons que estabelecem uma regularidade, “uma ordem discursiva para o figurino, na qual não devemos/podemos usar qualquer roupa em qualquer lugar” [cf. MILANEZ, 2012, p.585].

Considerando a roupa uma segunda pele “Clothing, our second skin” [SPOONER, 2004, p.10 *apud* MILANEZ, 2012, p.585] e sendo esta constitutiva da construção do eu, podemos imaginá-la “[...] como uma luva, fazendo do conteúdo um continente, do espaço interno uma chave para estruturar o externo, do sentir internamente uma realidade que se pode conhecer” [ANZIEU, 1989, p. 60].

Retomando a epígrafe do início do texto, quando recuperamos no domínio da memória, enunciados como “*vesti azul, minha sorte então mudou*” da música de Wilson Simonal, observamos uma regularidade dos dizeres sobre azul e esta regularidade aponta para a formação discursiva do consumo de um ideal de felicidade e bem estar.

Nesse caso, o “Eu corporal”, plenamente dissociado do sujeito psíquico/mental interno, de forma secundária, tem marcada a sua identidade na pele e nas roupas através do discursivo-cromático da cor azul que atinge o “ser si” no limiar do corpo e do desejo, sendo a felicidade, como objeto do olhar, sintetizada, por um processo de sinestesia.

Assim, ao expor uma família com uma idosa no centro, em lugar de destaque, e todos os três sujeitos vestindo azul, o *design* da capa da revista pode estar marcando esse outro lugar que essa idosa está ocupando na sociedade. Segundo o discurso da mídia, ela está no mesmo

patamar da filha e da neta, portanto, apesar da passagem dos anos, ela continua jovem e bonita.

Na capa que traz o casal pronto para viajar, os tons de azul e de cinza remetem à tranquilidade e à sensualidade. A virilidade retomada pela cor azul marca e recobre a superfície do corpo “gerontolescente”. Não se trata mais de apenas desejar, mas de ter o desejo concretizado. A cor envolve os sujeitos ficcionais propostos pela revista, fundamentando o discurso da felicidade.

Os enunciados que compõem essas edições, tanto as que falamos sobre a roupa usada na produção das imagens dos “corpos velhos”, quanto as que serão retomadas, têm como uma das características, no que tange a como chegar à velhice e continuar jovem, a fundamentação nos discursos médico, pedagógico e econômico.

Nesse caso, a cor azul também simboliza o ideal e o sonho. Essa identidade que está relacionada à construção cromático-discursiva da cor azul está ligada ao campo da memória a que os discursos e os enunciados sobre as cores se filiam. Michel Foucault [1972, p.154-155] diz sobre o pertencimento do enunciado a um campo de memória:

Dizer que os enunciados são remanescentes não é dizer que pertencem no campo da memória ou que se pode reencontrar o que queriam dizer; mas quer dizer que se conservam graças a um certo número de suportes e técnicas materiais [...], segundo certos tipos de instituições [...], e com certas modalidades estatutárias [...]. [...] todo enunciado comporta um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas. Ele se constitui seu passado, define, no que o precede, sua própria filiação,

redesenha o que o torna possível ou necessário, exclui o que não pode ser compatível com ele.

Como as cores se colocaram no centro de nossas atenções nessa seção, devemos observar também esse contraste entre o azul do céu e o amarelo /dourado dos letreiros. A cor amarela possui vários simbolismos. Se observarmos seus possíveis significados na língua latina, ela equivale à *amarus*, amargo, acre, difícil, com derivação para o hispânico *amarellu*, pálido. Por isso, há no campo da memória coletiva, a identificação da cor amarela/dourada tanto com as questões da riqueza, do poder, da prosperidade quanto a questão da covardia. Como, por exemplo, no esporte, a meta do atleta é o primeiro lugar representado pela medalha de ouro, e nos dizeres populares, quando alguém desiste de algo por medo, diz-se que essa pessoa “amarelou”.

Nas imagens a seguir, na capa de cada revista são destacados os aspectos positivos da atuação dos biopoderes sobre o corpo e da promoção de atitudes previdentes de manutenção da saúde, inclusive a saúde financeira, assim, nas capas abaixo a cor amarela nos letreiros pode está relacionando a velhice à prosperidade e ao discurso da felicidade.

Desse modo, nas redes da memória, as cores azul e amarela formam um “batimento cromático”, pois no campo da interpretação, acionam dizeres que remetem às coisas positivas.



Figura 4. Revista Época, 13/03/2006



Figura 5. Revista Época, 09/01/2009

O tom azul das capas das revistas ocorre, provavelmente, em função de uma imagem cristalizada na memória social de que a cor azul representa sensações boas ou estado de espírito como a tranquilidade ou, ainda, remete à liberdade que o céu representa. Nessa capa da direita, a imagem do idoso e/ou da idosa não aparece, ela é substituída pelo mar e por “idosos-jovens”. Essa posição sujeito só é possível nessa capa, devido a ser parte constituinte de uma das construções identitárias para a velhice aceita pela mídia, assim, para a revista, envelhecer é um processo em que a satisfação e o prazer estão no auge. Essa é a ideia aceita e propagada.

Na capa da esquerda, aparece o mesmo céu azul remetendo a um estado de tranquilidade. A imagem da idosa não foi interdita justamente porque ela está sofrendo a ação de biopoderes e de técnicas disciplinares, como a prática de esportes.

Conclusão

Assim como a irrupção de um artigo nasce uma inquietação, uma urgência em discorrer sobre um tema, o seu término também parte de uma escolha imperativa do momento de acabar, dada a natureza composicional do gênero artigo de divulgação científica. Embora essa conclusão seja apenas um efeito, pois ainda há muito a dizermos sobre nosso objeto.

Assim, estudamos a produção “cromático-discursiva”, especialmente a da cor azul, para definirmos de que forma as cores influenciam na produção identitária midiática para a velhice.

A maneira como estabelecemos as fronteiras do nosso *corpus* definiu nosso modo de análise. Porém, o nosso objeto de estudo, o “corpo velho”, permanece produtivo para outros olhares e perspectivas, outros efeitos de sentidos de dizeres ainda não materializados.

Todo enunciado é passível de tornar-se outro [cf. PÊCHEUX, 1997b, p. 53], assim como todo discurso está aberto a atravessamentos. Por isso, na medida em que remontamos nossos dizeres sobre o “corpo velho”, retomamos outros discursos e possibilitamos a construção de outros sentidos, estabelecendo, a partir de reconstruções e desconstruções, um espaço discursivo-midiático para o nosso objeto. No entanto, é hora de tirarmos o “corpo velho” de cena, finalizando nosso discurso.

Referências

ANZIER, Didier. *O eu-pele*. Tradutoras: Zakie Yazigi Rizkallah, Rosali Mah-suz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. A velhice na pesquisa socioantropológica brasileira. In.: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Corpo, Envelhecimento e Felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CORACINI, Maria José. Discurso e escritura: entre a necessidade e a (im) possibilidade de ensinar. In: ECKERT- HOHH, Beatriz Maria; CORACINI, Maria José Rodrigues Faria (Org.). *Escrit(ur)a de si e alteridade no espaço-tela*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

_____. (Org.). *Identidades silenciadas e (in)visíveis: entre a inclusão e a exclusão: (identidade, mídia, pobreza, situação de rua, mudança social, formação de professores)*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. (orgs.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar. O século XX - 3*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 3ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1972.

_____. *História da loucura na idade clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A ordem do discurso*. 5ed., São Paulo: Edições Loyola. 1999a.

- _____. *História da sexualidade (vol. 1): a vontade de saber*. 13ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999b.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, segunda reimpressão 2000. (Coleção Tópicos)
- _____. *Segurité, territoire, population*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004a. *Apud* DUARTE, André. Foucault e a governamentalidade: genealogia do liberalismo e do Estado Moderno. In.: BRANCO, G. C.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). *Foucault: filosofia e política*. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.53-70.
- GOLDENBERG, Mirian (org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Campinas, SP: Pontes. 2004.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Identidade: objeto ainda não identificado?* Estudos da Língua(gem), Vol. 6, N. 1. 2008.
- _____. Discurso, História e a produção de identidades na mídia. In: FONSECA-SILVA, M. da C. e POSSENTI, S. (org.). *Mídia e rede de memórias*. Vitória da Conquista, BA: Edições UESB, 2007a, p. 39-60.
- _____. *Análise do Discurso e mídia: a (re)produção de identidades*. Dossiê. Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, vol. 4, n. 11, nov. 2007b, p. 11-25.
- _____. AD: descrever – interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história. In NAVARRO, P. (org.). *Estudo do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos, SP: Clara Luz, 2006.
- _____. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos, SP: Claraluz, 2004.
- _____. (org.). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. 2ed. São Carlos, SP: Clara Luz, 2003a.

- _____ (org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos, SP: Claraluz, 2003b.
- GUIMARÃES, Luciano. *As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo*. São Paulo: Annalube, 2003.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni P. (Org.) *Gestos de Leitura*. 3ed. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2010, p. 161-183.
- HALL, S. *Identidade e pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- HAROCHE, Claudine. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente*. Tradução Jacy Alves de Seixas e Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Marai Luiza Appy, Dora Mariana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- MILANEZ Nilton. *As aventuras do corpo: dos modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa*. (Tese de Doutorado) Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2006.
- _____. A escrita do corpo fios e linhas do jogo escriturístico na Revista. In: FONSECA-SILVA. M. C.; POSSENTI. S. (Org.) *Mídia e rede de memória*. Vitória da Conquista, BA: Edições UESB, 2007, p. 77-91.
- _____. *Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso*. Maringá, PR. v. 31, n. 2, p. 215-222, 2009
- _____. Materialidades da paixão: sentidos para uma semiologia do corpo. In.: SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI (orgs.). *Discurso, Semiologia e História*. São Paulo: Claraluz, 2011.

_____. *A “Casa de Usher” de Roger Cor’man, o campo de memória e o cromático-discursivo – no discurso fílmico*. R.Let. & Let. Uberlândia, MG. V.28. n.2. p.579 -590. Jul./dez. 2012.

_____; Santos, Jamille da Silva (orgs.). *Modalidades da transgressão: discursos na literatura e no cinema*. Vitória da Conquista, BA: LABEDISCO, 2013.

Abordagem sociorretórica das construções resumitivas na área de Letras

Cleber Ataíde

Maria Aucilene Gomes Lima

Resumo: O presente artigo discute as práticas de letramento no universo acadêmico. Esta pesquisa teve por objetivo analisar os movimentos sociorretóricos do gênero *resumo* textualizados pelos alunos universitários brasileiros no trabalho de conclusão de curso. Para viabilizar sua elaboração, selecionamos como *corpus* de pesquisa dez resumos contidos nos elementos pré-textuais de monografias dos graduandos do curso de Licenciatura em Letras. Com base em Swales (1990) e Bhatia (1993), verificamos que os estudantes, apesar de seguirem o padrão organizacional do gênero *resumo*, alguns textos

Cleber Ataíde. Mestre e Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (PROLING/UFPB). É professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), colaborador do Programa de Mestrado Profissional em Letras da Universidade de Pernambuco (ProfLetras/UPE). Email: cleberataide@gmail.com.

Maria Aucilene Gomes Lima. Licenciada em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco e professora da rede privada de ensino na cidade de Serra Talhada, Pernambuco. Email: silenylima@hotmail.com.

Este artigo é um recorte da pesquisa desenvolvida no curso de Licenciatura em Letras da UFRPE/UAST, intitulada O letramento e as práticas textuais no universo acadêmico: uma abordagem sociorretórica do gênero resumo de monografias, orientada pelo professor Dr. Cleber Ataíde.

trazem, em sua composição, informações muito genéricas e isso pode comprometer as ações retóricas do gênero.

Palavras-chave: Letramento acadêmico; Monografia; Resumo.

Socio-rhetorical approach to textual genre in the field of Letters

Abstract: This article discusses the literacy practices inside the university. Our research aimed to analyze the socio-rhetorical movements of the genre academic abstract as produced by Brazilian students as part of their undergraduate thesis. For the corpus of our research, we have selected ten abstracts taken from undergraduate thesis written by Based in Swales (1990) and Bhatia (1993), we came to the observation that although the students did follow the organizational pattern of the genre some texts presented very generic information, which can come to compromise the rhetorical agency of the genre.

Keywords: Academic literacy; Monograph; Summary.

Introdução

Entre os gêneros textuais mais utilizados no universo acadêmico está a elaboração do resumo de monografia. Foi com base nessa produção que decidimos ter como tema da pesquisa a investigação da apropriação, por parte dos alunos, do gênero *resumo acadêmico*. Assim, nosso objetivo geral foi de analisar os movimentos sociorretóricos do *resumo* acadêmico, bem como verificar seus propósitos comunicativos a partir de uma concepção do gênero como uma ação social. Para tanto, utilizamos as perspectivas teóricas desenvolvidas por John M. Swales (1990) e Vijay K. Bhatia (1993), os quais desenvolvem um modelo de análise para estudar o padrão de organização textual do gênero *resumo de artigos científicos* em Língua Inglesa.

Uma vez que a presente pesquisa está inserida no âmbito da Linguística Aplicada, pretendeu-se investigar o seguinte problema: durante a produção dos resumos que compõem o pré-texto da monografia, os graduandos levam em consideração os propósitos comunicativos do gênero? A solução hipotética é a de que, de fato, esse aspecto é levado em consideração, uma vez que, por serem concluintes de um curso universitário, esses estudantes já tenham adquirido as práticas necessárias a sua participação como sujeitos autônomos e críticos das diversas atividades contempladas na esfera acadêmica.

Para permitir maior compreensão sobre alguns dos fatores que envolvem a leitura e a escrita de alunos universitários, este artigo está dividido em três partes. Na primeira, apresentamos algumas definições sobre o gênero *resumo acadêmico*. Inicialmente, são apresentadas as várias definições disponíveis do gênero, fato que o torna, muitas vezes, ambíguo e de difícil entendimento para aqueles que precisam escrever uma monografia de conclusão de curso. Na segunda parte, apresentamos o modelo de análise sociorretórica dos gêneros textuais identificadas nos trabalhos de Swales (1990) e Bhatia (1993) que tratam, dentre outros assuntos, do estudo do propósito comunicativo para identificação dos resumos acadêmicos. E por fim, na última parte, descrevemos a análise dos resumos de monografias dos estudantes do curso de Licenciatura em Letras, a partir da adaptação do modelo CARS (Swales, 1990), desenvolvido por Bhatia (1993).

I. Como se constitui o letramento acadêmico?

A principal característica do letramento acadêmico é a de exigir formas diferenciadas para escolarização, as quais surgem das práticas sociais mais sofisticadas em comunidades mais escolarizadas como, por exemplo, os textos produzidos pela comunidade científica. Uma vez que a instância acadêmica se caracteriza como um espaço de produção e sistematização do conhecimento, espera-se que os textos que circulem em seu interior se diferenciem daqueles que podem ser encontrados em outros níveis de escolarização ou em meios não tão formais.

Fischer (2008, p. 180) destaca que o letramento acadêmico se caracteriza pela “fluência em formas particulares de pensar, ser, ler e escrever, muitas das quais são peculiares a esse contexto social”. Portanto, o letramento acadêmico está relacionado ao desenvolvimento dos sujeitos em relação às habilidades e conhecimentos sobre a escrita, situados em um contexto específico, neste caso, o acadêmico.

Ao falar em letramento acadêmico, é imprescindível que alguns aspectos concernentes à escrita científica sejam relacionados a esse termo, uma vez que é o ambiente onde são exigidas diferenciadas formas de leitura e escrita que se distinguem de outros meios considerados menos formais. De acordo com Marinho (2010), a universidade, enquanto espaço acadêmico, pressupõe o registro e a divulgação de sua produção científica através de gêneros que são típicos desse meio, entre eles: artigo, resenha, ensaio, monografia, resumo e dissertação, entre outros.

De acordo com Motta-Rott (2002 *apud* OLIVEIRA, 2010), ao levarmos em consideração a relação existente entre a linguagem, a esfera acadêmica e o conhecimento, pode-se reconhecer a natureza hetero-

gênea presente na comunidade acadêmica, bem como o fato de que a linguagem se articula em gêneros do discurso, não somente nesta esfera, mas em todos os campos das atividades humanas.

Partindo desse pressuposto, nota-se que compreender o letramento acadêmico requer uma perspectiva integradora, tanto pelas habilidades da leitura quanto da escrita que o caracterizam e que estão interligadas à dimensão social que o regula. Isso quer dizer que a construção da linguagem científica está submetida a certas formalidades e rigores, ou seja, normas fixas, a fim de apresentar pesquisas de forma clara e objetiva. Portanto, este aspecto significa que aluno/pesquisador busca construir interpretações fundamentadas em determinadas teorias, para finalmente apresentar os dados de sua análise através de várias regras que regem esse tipo de produção textual. Portanto, cabe ao aluno/pesquisador a tentativa de apropriação dessas regras para que ele possa sentir-se incluso em todos os discursos que regem a escrita científica.

Sabendo que esses discursos estão relacionados aos gêneros textuais que circulam na esfera acadêmica, apresentamos, a seguir, a noção um gênero muito praticado pelos membros dessa instância: o resumo.

1.1. O resumo e as várias formas de compreendê-lo

Uma das principais características presentes no ato de resumir é reunir e apresentar, a partir de um texto gerador, suas informações centrais, de uma forma coerente, sucinta e seletiva. Para definir e orientar os estudantes na escrita do texto acadêmico, a Norma Brasileira (NBR) nº. 6028, (2003, p.01), postula que o *resumo* “consiste em apresentação concisa dos pontos relevantes de um texto”. As formas de resumo dão uma ideia geral e servem como estímulo para que se possa fazer a

consulta do texto em sua forma completa. Além disso, propõe uma classificação de resumo com base no conteúdo, forma e extensão do texto e ressalta algumas recomendações de ordem técnica e formal.

No entanto, para compreender e textualizar o *resumo*, é preciso não caracterizá-lo como sendo uma simples redução de um determinado texto, bem como o destaque de suas partes principais, mas sim uma forma textualmente reconhecida como uma ação social. Para isso, cabe esclarecer algumas questões no que se refere às diversas abordagens encontradas para caracterizar o que se entende por “*resumo*”.

Schneuwly e Dolz (1999, p.15), reconhecendo a variedade de formas de *resumo* e suas distinções que se adequam à finalidade que se tem ao produzir esse tipo de gênero, destacam que:

o resumo pode [...] ser considerado uma variação de um gênero ou de um conjunto de gêneros tão variado quanto a ficha de leitura, o resumo incitativo e a resenha oral de um filme. Isso permite, por um lado, tratar e analisar o resumo, da perspectiva do gênero ao qual pertence, a extensa gama dos resumos, e descrever técnicas de escrita, no sentido mais amplo do termo, que são próprias às variações deste gênero e, por outro lado, definir sua especificidade em relação às outras variações.

Na mesma via, considerando essa multiplicidade de *resumos* existentes e buscando definir com mais precisão o que vem a se caracterizar como *resumos* autônomos de textos, e, sobretudo, como exemplares do gênero *resumo*, Machado (2002) toma como base o verbete do “Novo Dicionário de Língua Portuguesa” *on line* com o propósito de fazer uma análise comparativa entre o conceito de *resumo* presente no dicionário e os usos que se faz de informações resumidas na mídia.

A partir da análise de resumos publicados na revista *Veja*, Machado (2002) constata que existe uma grande confusão terminológica do que se entende por *resumo* e isso se faz presente nos diversos ambientes nos quais esse gênero atua.

Ao reconhecer que o gênero deve ser visto como resultado de uma ação social e levando em conta os critérios pragmáticos enquanto características demarcadoras dos gêneros, Miller (1984, p. 151 *apud* Carvalho 2005, p. 133) destaca que “compreender os gêneros socialmente pode nos ajudar a explicar como encontramos, interpretamos, reagimos e criamos certos textos”. Nessa mesma abordagem, Bazerman (1994, p. 81 *apud* Carvalho 2005, p. 135), afirma que “uma forma textual que não é reconhecida como sendo um tipo, tendo determinada força, não teria *status* nem valor social como gênero. Um gênero existe apenas à medida que seus usuários o reconhecem e o distinguem”.

A partir das noções apresentadas acima, definimos *resumo* de monografia como gênero textual, resultante de uma ação social e levando em conta o propósito comunicativo de apresentar uma pesquisa acadêmica como um critério pragmático. Partindo dessa concepção, entendemos o *resumo* como sendo um gênero textual bastante utilizado pelos membros da esfera acadêmica e que pode ser encontrado nas mais variadas formas e, dependendo dos propósitos e objetivos, também pode assumir estruturas diferenciadas.

De início, cabe frisar que, de acordo com a padronização dos textos que são produzidos na esfera acadêmica, o *resumo* que compõe monografias segue os pressupostos presentes na ABNT, dentre suas principais características composicionais destacam-se a apresentação de objetivos, pressupostos teóricos, métodos e conclusão do trabalho de pesquisa. Além disso, na textualização desse texto acadêmico, le-

va-se em consideração a extensão do texto em um único parágrafo. O principal propósito comunicativo desse tipo de resumo é apresentar a pesquisa à qual servirá como consulta para outros pesquisadores, já que, a partir da leitura do resumo, o leitor decidirá ou não se irá ler o trabalho na íntegra, podendo ater-se ainda às referências bibliográficas presentes no resumo.

A partir da análise/reflexão sobre os diversos textos que se configuram como gênero *resumo*, tendo cada um suas características e propósitos comunicativos distintos, realizamos uma seleção de alguns tipos de resumos, a fim de identificar as diversas instâncias nas quais eles circulam. Para facilitar a compreensão, elaboramos um quadro com o objetivo de apresentá-los a partir de determinadas características. A intenção não é fazer uma categorização, mas sim, uma pequena apresentação de alguns desses textos que se configuram como gênero *resumo*.

Quadro 1: Tipos de gêneros resumitivos

Gêneros Resumitivos	Propósito comunicativo	Interlocutores	Situação de circulação	Características
Resenha Crítica	Apresentar um texto emitindo opinião em forma de apreciação	Professores e estudantes, leitores especializados e jornalistas	Revistas semanais e jornais, revistas acadêmicas e livros	Composto por parágrafos, reúne informações do texto fonte acrescentado de apreciação por parte de seu produtor
Sinopse	Apresentar as partes principais de um livro, de um filme etc.	Leitores em geral	Contra capas de livros, filmes e sites especializados	Não deve ser extenso. O texto precisa ser elaborado a fim de induzir o leitor a ter noção da obra completa
Fichamento	Apresentar de forma sucinta o conteúdo de uma determinada obra	Professores, estudantes e usuários de bibliotecas	Ambiente escolar/acadêmico	Texto breve apresentando o conteúdo da obra
Resumo escolar	Apresentar as partes principais de um texto	Professores e estudantes	Ambiente escolar/acadêmico	Texto breve apresentando o conteúdo da obra
Resumo acadêmico	Apresentar pesquisas desenvolvidas no ambiente acadêmico	Professores, pesquisadores e estudantes de graduação e pós-graduação	Teses, dissertações, monografias, artigos científicos e cadernos de congresso	Fornece, dentre outros aspectos, informações do texto que o gerou

Fonte: Elaborado pelos autores

Ao observarmos a quadro 1, podemos compreender que, apesar de se configurarem como *resumos*, os gêneros explicitados apresentam uma estrutura e finalidades distintas. Ainda é possível constatar que apesar das características peculiares observadas, os diversos textos configuram-se como variações do gênero *resumo*, o que pode ser observado a partir de alguns aspectos, entre eles, o lugar de circulação do texto, o(s) propósito(s) comunicativo(s), a situação de circulação do gênero e o(s) destinatário(s).

Todas as considerações feitas em relação ao resumo como gênero textual permitem reconhecer a importância sobre abordar o gênero a partir de seus usos sociais. Por isso, na seção seguinte, apresentamos a proposta de Swales (1990) e Bhatia (1993) em relação à perspectiva sociorretórica da análise do gênero textual.

2. Os movimentos sociorretóricos do gênero *resumo* de monografia

2.1. A Escolha do *Corpus*

Admitindo os usos sociais que se faz do resumo, definiu-se pela escolha de um tipo específico desse gênero, que foi “o resumo de pré-textos de monografia”, tendo em vista saber-se que esse é bastante utilizado pelos membros da comunidade acadêmica, uma vez que para serem aceitos, os universitários estão cientes da padronização existente, de modo que seus textos estejam adequados aos propósitos do gênero e às exigências impostas para os textos científicos.

Dentro dessa abordagem, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, com o intuito de fundamentar a análise do gênero e, em seguida, a

seleção dos textos a fim de verificar se tal padronização cobrada nos textos acadêmicos é de fato cumprida, e se os estudantes-pesquisadores levam em conta o propósito comunicativo do gênero.

A seleção dos textos que formam o *corpus* da pesquisa seguiu alguns requisitos básicos, de forma a permitirem o alcance dos objetivos desejados. Selecionamos 10 (dez) *resumos* do pré-texto de monografias dos alunos do curso de Licenciatura em Letras do último período da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), no *campus* de Serra Talhada. A opção pelo curso licenciatura em letras deu-se pelo fato de que este curso visa à formação de professores, e espera-se que estes desenvolvam, a partir de sua formação, um papel social de extrema importância, mais especificamente, em atividades que envolvem a linguagem e seus usos nas práticas sociais. Também por estarem cursando o último período do curso de graduação, espera-se que esses alunos tenham adquirido as práticas necessárias para interagir nas diversas modalidades da esfera acadêmica.

Para proceder a análise das amostras de textos, a abordagem foi fundamentada nas discussões sobre gêneros propostas por Swales (1990) e Bathia (1993). Dentre os diversos estudos realizados por Swales (1990) e Bathia (1993) relativos à sua proposta sociorretórica de análise dos gêneros, pode-se destacar a importância do propósito comunicativo enquanto critério de grande valor para a identificação do gênero. Para os autores, o gênero “é caracterizado essencialmente pelo(s) propósito(s) comunicativo(s) que pretende realizar”, “embora seja influenciado também por fatores tais como conteúdo, forma, audiência, meio ou canal” (BHATIA *apud* BIASI-RODRIGUES e BEZERRA, 2012, p.233). Desse modo, os autores concebem o gênero como sendo um exemplo da realização bem-sucedida de um determinado

propósito comunicativo, utilizando o conhecimento convencionalizado de recursos linguísticos e discursivos.

Outro aspecto abordado por Sawles (1990) e, que será considerado em nossa abordagem, refere-se ao domínio de certo gênero por um determinado membro presente em uma comunidade acadêmico-profissional. O autor afirma que para ser aceito na esfera discursiva, o gênero precisa utilizar-se das convenções que a regulam, mais especificamente dos gêneros que ali circulam.

Outra contribuição importante trazida por Swales (1990) à teoria dos gêneros e bastante utilizada por pesquisadores é o modelo *Create a Research Space (CARS)*, o qual se pauta em movimentos retóricos denominados “*moves*” para abordagem do gênero em relação à organização da informação que o compõem. A princípio, a proposta é apresentada em quatro movimentos, mas depois de ser realizada a reavaliação do modelo, optou-se por três movimentos. O autor subdivide os movimentos em passos (*steps*), a fim de dar conta da possibilidade de existir em um mesmo movimento, diferentes desdobramentos.

2.2. Análise do corpus

Ao longo desta seção, serão apresentadas as análises sobre os resumos selecionados, os quais compuseram as monografias de alunos de Letras, análises essas que foram elaboradas a partir de uma adaptação do modelo CARS (SWALES, 1990) desenvolvido por Bhatia (1993). É importante salientar aqui que Bhatia realizou pesquisas voltadas ao padrão de organização textual do gênero *resumo de artigos científicos* em Língua Inglesa. Para Bhatia (1993), um bom resumo deve responder aos seguintes questionamentos:

1. O que o autor fez: Contextualização do tema;
2. Como o fez: Metodologia adotada;
3. O que encontrou: Análise de dados;
4. O que concluiu: Resultados e Conclusões.

Nota-se que sua proposta difere, entre outros aspectos, dos manuais de escrita científica, o que se deve, principalmente, ao fato de apresentar um caráter mais descritivo sobre a organização dos textos. Bhatia (1993) identificou ainda em seus estudos, 4 (quatro) movimentos:

Quadro 2: Movimentos de organização do texto do gênero resumo

INTRODUZIR O PROPÓSITO (*move 1*)

- Estratégia 1: indicando a intenção do autor e/ou
- Estratégia 2: levantando a hipótese e/ou
- Estratégia 3: apontando objetivos e/ou
- Estratégia 4: apresentando o problema a ser solucionado

DESCREVER A METODOLOGIA (*move 2*)

- Estratégia 1: apresentando o quadro teórico metodológico adotado e/ou
- Estratégia 2: incluindo informações sobre o corpus e/ou
- Estratégia 3: descrevendo os procedimentos ou métodos utilizados e/ ou
- Estratégia 4: indicando o escopo da pesquisa

SINTETIZAR OS RESULTADOS (*move 3*)

- Estratégia 1: apontando observações sobre os dados analisados e/ou
- Estratégia 2: apresentando os resultados encontrados e/ou
- Estratégia 3: sugerindo soluções para o problema

APRESENTAR CONCLUSÕES (*move 4*)

- Estratégia 1: interpretar os resultados e/ou
- Estratégia 2: apontando inferências sobre os resultados e/ou
- Estratégia 3: indicando implicações acerca dos resultados obtidos e/ ou
- Estratégia 4: apontando aplicações dos estudos obtidos

Fonte: Carvalho (2010, p. 118)

Vale destacar que o modelo de análise utilizado por Bhatia tem como princípio básico o modelo *CARS* criado por Swales. Uma vez que esta pesquisa aborda o gênero resumo acadêmico, e mais especificamente, o resumo de pré-texto de monografia, serão utilizados alguns aspectos fundamentados nesses autores para permitir a verificação do propósito comunicativo que torna o gênero como ação social. É importante deixar claro que os movimentos retóricos referidos por Swales (1990) e Bhatia (1993) representam a forma como foram organizadas as informações que compõem a estrutura do gênero e a identificação da função retórica revela o propósito comunicativo inserido em cada um dos movimentos propostos. A forma como os movimentos estabelecidos por Bhatia (1993) aparecem nos textos analisados pode ser sintetizada na Tabela 1, inserida na sequência do texto.

Importante destacar que a configuração dos movimentos apresenta-se da seguinte forma:

Movimento 1 - Introduzir o propósito;

Movimento 2 - Descrever a metodologia;

Movimento 3 - Sintetizar os resultados;

Movimento 4 - Apresentar conclusões.

Outro aspecto importante a ser destacado refere-se ao fato de cada movimento ser composto por um conjunto de estratégias e essas serão explicitadas na análise dos textos. Também enumeramos os resumos para melhor identificá-los.

A partir da análise dos resumos de pré-texto de monografias dos alunos do 9º período do Curso de Letras, verificamos os seguintes movimentos apresentados na proposta de Bhatia (1993):

Tabela 1: Os 4 Moves analisados em 10 Resumos Acadêmicos

Moves/ Resumos	1. Introduzir o propósito	2. Descrever a metodo- logia	3. Sintetizar os resulta- dos	4. Apresen- tar conclu- sões
R1	x	x	x	-
R2	x	x	x	x
R3	x	-	x	-
R4	x	x	x	-
R5	x	x	-	-
R6	x	-	x	-
R7	x	x	x	-
R8	x	x	x	-
R9	x	-	-	-
R10	x	x	x	-

Fonte: Elaborada pelos autores

Se analisada a Tabela 1, notamos que alguns movimentos ganham certa prioridade na composição dos resumos, enquanto outros não aparecem em nenhum momento, diminuindo assim o esforço retórico por parte de seu redator, dados esses sintetizados na Tabela 2.

Tabela 2: Síntese dos resultados dos moves analisados

<i>Moves</i>	Ação de cada <i>move</i>	Resultados dos resumos analisados por <i>moves</i>
1	Introduzir o propósito	10 resumos atenderam a este <i>move</i>
2	Descrever a metodologia	8 resumos atenderam a este <i>move</i>
3	Sintetizar os resultados	7 resumos atenderam a este <i>move</i>
4	Apresentar conclusões	Somente 1 resumo atendeu a este <i>move</i>

Fonte: Elaborada pelos autores

O primeiro aspecto perceptível, a partir dos resultados das análises referenciadas nas tabelas, é a introdução do propósito (*move* 1), que através da estratégia 3 (apontando objetivos) foi identificada em todos os resumos. Isso demonstra um esforço retórico por parte do pesquisador em introduzir o propósito do gênero expondo seus objetivos.

O segundo aspecto observado nessa abordagem foi o fato de 6 (seis) entre os 10 (dez) textos analisados seguirem um mesmo padrão organizacional quanto à introdução dos resumos. É como se esses pesquisadores tivessem produzido seus textos a partir de um “modelo” pré-determinado. Esse fato pode estar relacionado à preocupação em cumprir as “regras” da escrita exigidas pela esfera acadêmica. Na sequência, apresentamos os trechos que exemplificam essas análises.

Este trabalho visa analisar, por meio de observações de aulas e aplicação de questionários aos professores, as estratégias que permeiam o desenvolvimento das aulas de língua portuguesa no tocante à prática de produção textual. Para tanto, esta pesquisa foi desenvolvida em duas séries/turmas, sendo uma do ensino fundamental (8º ano) e a outra do ensino médio (2º ano), na escola pública estadual Methódio Godoy Lima, localizada em Serra Talhada – Pernambuco. R.1

O presente trabalho intenta expor de que modo a escrita de Franz Kafka, em A Construção, revela traços biográficos e faz referências a inquietações literárias e existenciais também presentes em seus escritos íntimos. Para tanto, procuramos compreender como os elementos textuais e extratextuais se correspondem na constituição de sua linguagem. R.7

Esta pesquisa teve como objetivo principal debater sobre a importância do trabalho com gêneros orais nas séries do ensino médio, mais especificamente, o trabalho com o seminário no primeiro ano do ensino médio regular. R. 9

Na introdução dos resumos, existe também uma hibridização dos movimentos 1 e 2 (introduzir o propósito/ descrever a metodologia). Nestes casos, pode-se notar que ao indicar os objetivos da pesquisa, o redator utiliza trechos do *corpus* como suporte para seu texto. Esse tipo de prática pode dificultar um pouco a classificação dos movimentos propostos por Bhatia (1993).

Sabendo da não existência de uma ordem para que esses movimentos apareçam no texto, pode-se verificar que, em alguns casos, os acadêmicos utilizaram um tipo de introdução antes de salientar o propó-

sito da pesquisa. Essa introdução serve para abordar uma hipótese, como é o caso do R.6, no qual o pesquisador faz uma proposição do assunto principal de sua pesquisa antes da delimitação de seus objetivos. Essa característica não está presente na maior parte dos resumos analisados, como mostrado em exemplos anteriores, nos quais o texto foi iniciado somente com a apresentação dos objetivos almejados na elaboração da pesquisa. Vejamos o exemplo:

Partindo do princípio de que toda e qualquer prática de ensino de língua precede uma concepção de língua, entendemos que a adoção de qualquer concepção vai definir quais procedimentos e postura o professor irá tomar para dar sequência às suas aulas, desenvolvendo, assim, a sua prática de ensino. R. 6

O Movimento 2 (descrever a metodologia) está presente na maioria dos textos, o que denota a ênfase dada aos aspectos metodológicos utilizados na pesquisa. As estratégias utilizadas para descrever esse movimento, na maioria dos casos, foram: estratégia 1 (apresentando o quadro teórico metodológico) e 3 (descrevendo os procedimentos ou métodos utilizados), conforme demonstram os exemplos na sequência do texto.

Para fundamentar teoricamente este trabalho, nos utilizamos de estudos sobre gêneros embasados em Bakhtin (1987), que amplia a definição de gêneros, referindo-se a textos empregados em situações cotidianas de comunicação; em estudiosos de Letramento, como Kleiman (1995) e Rojo (2002); e no trabalho dos pesquisadores Schneuwly e Dolz (2004), que desenvolvem estudos sobre o ensino da língua a partir de gêneros. Desse modo, este trabalho propôs uma discussão sobre os estudos acerca dos gêneros orais, mais especificamente, o gênero oral seminário escolar, enquanto objetos de ensino. R. 9

A nossa pesquisa foi dividida em duas etapas distintas: a primeira de analisar, por meio de observação de aulas, as estratégias que o docente desenvolve na atividade de produção de texto e a segunda etapa, de aplicação de questionário aos professores das respectivas turmas, a fim de comparar a prática à teoria defendida pelos professores. Nosso embasamento teórico está pautado em Antunes (2003), Suassuna (2006), Marcuschi (2007), Oliveira (2010), (PCNs) Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) e (1998), e a Matriz Curricular Nacional do SAEBE (2011). R.1

Nota-se que, em alguns casos, esses movimentos ocorreram, porém de forma não muito clara. Percebe-se uma tentativa de expor a metodologia aliada à uma descrição dos propósitos e uma conclusão breve. Portanto, tem-se em um mesmo tópico a junção dos Movimentos 1, 2 e 4, como demonstram os exemplos a seguir:

Os dados sobre transferência e crenças sobre o papel da tradução foram construídos a partir de testemunho de alunos, de forma heurística a partir da experiência do autor enquanto professor e da literatura sobre o assunto. Há também uma preocupação de apresentar historicamente a maneira como a tradução foi e tem sido usada no ensino de inglês como segunda língua/língua estrangeira. Por fim, conclui-se com os prós e os contras do uso da tradução para fins didáticos. R.5

Essa pesquisa está ligada diretamente à visão interacionista da linguagem e *se trata de uma análise qualitativa que procurou investigar* até que ponto o modelo didático-pedagógico interacionista aplicado ao ensino de língua portuguesa pode fornecer uma aprendizagem significativa quando comparado com uma perspectiva didático-pedagógica de cunho tradicional, *identificando, neste contexto*, como as características específicas desses modelos foram refletidas em turmas de 9º ano. R. 6

Em relação ao Movimento 3 (sintetizar resultados), é notável que este aspecto aparece com grande frequência no corpo dos textos, destacando-se as observações e apresentação de resultados.

Diante da análise geral das produções textuais, percebeu-se que grande maioria das produções dos alunos se configura como um texto dissertativo-argumentativo, embora boa parte apresente uma argumentação previsível, não apresentando explicitamente uma tese a ser defendida, detendo-se mais no caráter dissertativo do que no argumentativo, enfraquecendo o teor argumentativo do texto. R. 3

O que nossa análise permitiu verificar foi que, apesar de estarmos tratando de um discurso antigo – de que a gramática normativa não deve ser o único viés de estudo da língua, o que evidenciamos nas nossas escolas é um ensino de análise linguística totalmente vinculado à gramática normativa, e que a tentativa de inovar em relação ao um ensino de gramática reflexiva, ancorada no texto e entendida como análise linguística, não passa de uma tentativa equivocada, como já apontou Antunes. R. 10

Por fim, o movimento 4 (apresentar conclusões) aparece com menor destaque nos resumos, e no caso em que aparece, figura-se a estratégia 4 (apontando aplicações dos estudos obtidos), porém de uma forma muito genérica. Neste caso, observa-se uma diminuição do esforço retórico por parte do redator. Se considerados os aspectos abordados até então, nota-se certa dificuldade na abertura e fechamento do gênero resumo, o que pode ser considerado um reflexo do letramento acadêmico adquirido pelos alunos durante a sua formação, como apresenta o exemplo do próximo quadro.

Análise dos dados foi feita através de gravações dessas oficinas, com consentimento dos alunos, observando as reações dos mesmos ao terem contato com uma leitura mais técnica do texto literário. Conseguindo com essas ações a quebra da barreira que os mesmos possuíam em relação à leitura literária. Concluindo, então, que essa alternativa metodológica possa passar a ser considerada por alunos de licenciatura e professores da educação básica como alternativa para fugir do ensino tradicional ao trabalhar literatura na sala de aula. R. 2

Diante do resultado das análises e da concepção de gênero textual concebida por Swales (1990) e Bhatia (1993), é possível constatar que o resumo do pré-texto de monografia possui um propósito comunicativo específico, uma vez que não representa apenas uma síntese do conteúdo da pesquisa. São textos que se constituem por uma organização retórica perceptível, o que torna esse gênero reconhecido pelos membros da comunidade acadêmica. Nota-se também a aplicabilidade do modelo proposto por Bhatia (1993) na organização dos textos, uma vez que essa organização se assemelha a dos movimentos abordados por Bhatia (1993). No entanto, é preciso estar atento ao caráter flexível da estruturação do texto, o que denota a variedade de estratégias disponíveis para os pesquisadores.

Como conclusão, destacamos que mesmo que os resumos existentes nos elementos pré-textuais de monografias apresentem os movimentos retóricos descritos, isso não significa que o gênero, terá garantida a qualidade na sua organização textual.

Considerações Finais

Ao escolher analisar especificamente o resumo do pré-texto de monografias de graduação, nossa pretensão foi verificar como os alunos de Letras compreendem esse item dentro do contexto do trabalho acadêmico, e se o que escrevem atende à sua finalidade. A partir das análises realizadas dos 10 (dez) resumos das monografias dos alunos, constatamos que:

1. A linguagem acadêmica é mediada por regras textuais que são típicas desse nível educacional e que os gêneros textuais que circulam

neste meio distanciam-se bastante daquilo que é exigido nos níveis anteriores de escolarização.

2. Existem várias acepções sobre o gênero *resumo*, as quais se referem às mais variadas formas de resumos que circulam pelos diferentes contextos sociais.

3. Na elaboração dos resumos, os alunos/redatores utilizam-se das convenções que regem a escrita acadêmica, deixando por vezes de atentar para o propósito comunicativo dos gêneros em questão: como fonte de pesquisa para outros membros da comunidade científica.

4. A partir da análise sociorretórica, identificamos que os resumos trazem uma organização retórica que pode ser classificada da seguinte forma: M1 introduzir o propósito; este movimento foi encontrado em todos os resumos; M2 descrever a metodologia; ao descrever a metodologia, a maioria dos pesquisadores optou por mostrar os passos da pesquisa, bem como o quadro teórico metodológico utilizado para fundamentar a pesquisa; M3 sintetizar resultados e M4 apresentar conclusões.

Esses movimentos foram utilizados pelos pesquisadores mencionados a partir de um conjunto de estratégias que servem para nos orientar na identificação do propósito comunicativo do gênero. No entanto, percebemos que apesar de seguir esse padrão organizacional proposto por Bhatia (1993), alguns resumos trazem em sua composição, informações muito genéricas e isso compromete um pouco as ações retóricas do gênero.

Todas essas constatações podem ser indícios do letramento acadêmico em relação ao gênero textual em destaque. Vale destacar que a hipótese lançada seria melhor respondida se estivéssemos levado em consideração também alguns dos outros fatores composicionais do gênero, uma vez que, somente a estrutura retórica, não garante um padrão de qualidade aos resumos.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6028. *Informação e documentação de resumo: apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.

BHATIA, Vijay K. *Analysing genre: language use in professional settings*. New York: Longman Publishing, 1993.

BIASI-RODRIGUES, Bernadete; BEZERRA, Benedito Gomes. Propósito comunicativo em análise de gêneros. *Revista Linguagem em (Dis)curso*. Santa Catarina: Tubarão, v. 12, n. 1, p. 231-249, jan./abr. 2012. Artigo disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v12n1/v12n1a11.pdf>>; acesso em 30 Out 2013.

CARVALHO, Gisele de. Gênero como ação social em Miller e Bazerman: o conceito, uma sugestão metodológica e um exemplo de aplicação. In: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (Orgs.). *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 130-149.

CARVALHO, Flaviane Faria. Padrões de organização textual e lexico-gramatical do gênero acadêmico resumo de tese: um estudo de caso. In: *Revista de Trabalho de Linguística Aplicada*, Campinas, v. 49, n.1, June 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103->; acesso em 20 de Nov 2013.

FISCHER, Adriana. *A construção do letramento na esfera acadêmica*. Tese de Doutorado em Linguística. Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

MACHADO, A. R. Revisitando o conceito de resumo. *In*: DIONÍSIO, A.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo/Rio de Janeiro; EDUC/Lucerna, 2002

OLIVEIRA, Eliane Feitosa. *Letramento Acadêmico: Concepções Divergentes sobre o Gênero Resenha Crítica*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

SCHNEUWLY, B. & DOLZ, J. Os gêneros escolares: das práticas de linguagem aos objetos de ensino. *Revista Brasileira de Educação*, nº 11. 5-16. 1999.

SWALES, J. M. **Genre analysis**: English in academic and researching settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Discursividades

Normas de publicação

Discursividades é uma revista eletrônica semestral do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba. O periódico dedica-se à publicação de textos, artigos ou resenhas, cuja ênfase recaia sobre as questões do discurso, em diálogo com os estudos da linguagem que abordem as temáticas literárias e do ensino de línguas.

Os artigos publicados em *Discursividades* são de responsabilidade dos respectivos autores.

Aceita-se textos inéditos em revistas ou livros, podendo ter sido apresentados em eventos da área. Os textos podem ser de graduados e pós-graduados, bem como de mestrandos, doutorandos e graduandos, neste caso acompanhados de professor orientador. Todos os textos serão submetidos ao Conselho Editorial, que tem autonomia para aprová-los ou recusá-los de acordo com os objetivos da revista. Na hipótese de coautoria, um dos coautores deverá ter o título de doutor, o qual figurará em primeiro lugar no texto e no sumário. Excepcionalmente, sob autorização do Conselho Editorial, aceita-se contribuição de autor sem a titulação exigida.

Os textos devem ter a seguinte formatação:

- a) Entre 10 e 13 páginas incluindo as referências, ilustrações, quadros, tabelas e gráficos, digitados no formato A4 em arquivo Word, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1.5.
- b) Incluir título, resumo (máximo de oito linhas, com tema, objetivo, método e conclusão) e palavras-chave, com tradução para o espanhol ou inglês, inclusive do título. No final do trabalho, adicionar endereço completo, titulação, vínculo acadêmico, telefone e email.
- c) Resenhas com no máximo cinco páginas, incluindo a capa da publicação resenhada.

- d) As ilustrações devem vir dentro do arquivo de texto e em arquivos separados.
- e) Entram nas Referências apenas os autores e obras citados no texto, conforme as normas atualizadas da ABNT.
- f) Citações curtas (até três linhas) são incorporadas ao texto, transcritas entre aspas, com indicações das fontes de onde foram retiradas.
- g) Citações longas são transcritas em bloco com entrelinhas simples e recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (corpo 11), e sem aspas, com indicação das fontes de onde foram retiradas. Exemplo: (PRADO, 2007, p. 23).
- h) Anexos e ou apêndices serão incluídos somente quando imprescindíveis à compreensão do texto.

Mais sobre Análise do Discurso

