

Organizadores  
Beethoven Barreto Alvarez  
Giovana Cordeiro Campos

# (Re)construção

## de Políticas de Pesquisa

*Teorias do Texto, do Discurso e da Tradução*

VOL 1



Pedro & João  
editores

**(Re)construção de políticas de pesquisa:  
Teorias do texto, do discurso e da tradução**

**Volume 1**

**Universidade Federal Fluminense**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem**

**Coordenação-geral**

Ivo da Costa do Rosário (coordenador)  
Phellipe Marcel da Silva Esteves (vice-coordenador)

**Coordenação de linhas de pesquisa**

Linha 1 – Teoria e Análise Linguística – Luciana Sanchez Mendes  
Linha 2 – Teorias do Texto, do Discurso e da Tradução – Beethoven Alvarez  
Linha 3 – História, Política e Contato Linguístico – Xoán Lagares

**Comissão organizadora do XIV SAPPIL & V SEPEL**

Clara Bastos Faustino  
Thauane Cristine Cardoso de Souza  
Milena Silva dos Santos  
Tainá Dias de Souza  
Heraldo Alcântara de Andrade  
Pedro Alexander Pinheiro da Silva  
Gustavo José Pinheiro  
Monique Rocha Vidal  
Douglas Coelho Alves Ferreira  
João Victor Lima Ferreira Dutra  
Iuri Pavan Dias  
Lídia Rocha Moraes

**Edição dos e-books**

Phellipe Marcel da Silva Esteves

**Coordenação de produção dos e-books**

Clara Bastos Faustino  
Gustavo José Pinheiro  
João Victor Lima Ferreira Dutra  
Kaya Araújo Pereira

Livro financiado com recursos Capes/Proex, auxílio 1352/2023, processo  
8881.844682/2023-01.



**Beethoven Barreto Alvarez  
Giovana Cordeiro Campos  
(Organizadores)**

**(Re)construção de políticas de pesquisa:  
Teorias do texto, do discurso e da tradução**

**Volume 1**

## Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Esta obra foi avaliada e aprovada por pareceristas no sistema de simples-cego.

---

**Beethoven Barreto Alvarez; Giovana Cordeiro Campos [Orgs.]**

**(Re)construção de políticas de pesquisa: Teorias do texto, do discurso e da tradução. Vol. 1.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 363p. 16 x 23 cm.

**ISBN: 978-65-265-1497-9 [Digital]**

1. Políticas de pesquisa. 2. Análise linguística. 3. Análise do discurso. 4. Linguística. I. Título.

---

CDD – 410

**Capa:** Marcos Della Porta

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

**Revisão:** Lourdes Kaminski

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

### **Conselho Editorial da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2024

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b>	<b>9</b>
Beethoven Alvarez Giovanna Cordeiro	
<b>PARTE 1: TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DE ANÁLISE DO DISCURSO</b>	
<b><i>ETHOS FEMININO EM PEÇAS PUBLICITÁRIAS BRASILEIRAS DE 1990/2012-22 SOB O VIÉS DA CONDICIONALIDADE</i></b>	<b>21</b>
Adriane Lucia de Oliveira	
<b>MISOGINIA DISCURSIVA EM CENA: UMA LEITURA SEMIOLINGUÍSTICA DE IMAGINÁRIOS CONSTRUTORES DA IDEOLOGIA <i>RED PILL</i> EM COMENTÁRIOS DO <i>INSTAGRAM</i></b>	<b>37</b>
Alessandro Alves dos Santos Rosane Monnerat	
<b>REPRESENTAÇÕES E REPRESENTATIVIDADE NEGRA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL: DA EXISTÊNCIA À RESISTÊNCIA</b>	<b>55</b>
André Marques da Silva Beatriz dos Santos Feres	
<b>MARÍLIA MENDONÇA VAI PARA O CÉU: A SEMIOTIZAÇÃO DO LUTO EM UMA CAPA DO <i>MEIA HORA</i></b>	<b>73</b>
Clayton Luiz da Silva Moreira	

<b>O GRANDE IRMÃO OU O GRANDE VILÃO? DA DISTOPIA AO CANCELAMENTO NAS REDES SOCIAIS SOB UMA ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA</b>	<b>89</b>
Elenita Arguelles de Vargas	
<b>JEKYLL E HYDE: <i>ETHOS</i>, MEDO, VIOLÊNCIA E SOBREVIDA</b>	<b>105</b>
Felipe Ribeiro Campos Beatriz dos Santos Feres	
<b>IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE O CORPO FEMININO: NARRATIVAS EM (DES)CONSTRUÇÃO</b>	<b>121</b>
Gisele Arruda Eckhardt Beatriz dos Santos Feres	
<b>O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO NO ESPAÇO VIRTUAL: A PUBLICIDADE DA NAT NATURA NA REDE SOCIAL <i>TWITTER</i></b>	<b>133</b>
Giselle de Souza Reis Coutinho	
<b>EM BUSCA DO FELIZES PARA SEMPRE: OS IMAGINÁRIOS FEMININOS NA SEMIOTIZAÇÃO EM <i>A PRINCESA IMANI E O LEQUE MÁGICO</i></b>	<b>147</b>
Glauciene Batista de Barros	
<b>A MUDIATIZAÇÃO DO DISCURSO CIENTÍFICO EM CRÔNICAS JORNALÍSTICAS</b>	<b>163</b>
Graziela Borguignon Mota	
<b>A LÓGICA NARRATIVA DO DISCURSO TELENOVELÍSTICO: UM OLHAR A PARTIR DA SEMIOLINGUÍSTICA</b>	<b>181</b>
Murilo Alberto Martins Silva	

<b>PROTESTO E AFIRMAÇÃO: UMA ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DA COMPOSIÇÃO <i>LEI ÁUREA</i>, DO MC BORGES</b>	<b>197</b>
Patrick Neves de Paula da Silva Rosane Santos Mauro Monnerat	
<b>INTENCIONALIDADE E EFEITOS DE SENTIDO: UMA ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DO RELACIONAMENTO AMOROSO NA LITERATURA</b>	<b>215</b>
Renata da Silveira Guimarães	
<b>SERIAM ELES TÃO DIFERENTES? O <i>ETHOS</i> DE “POTÊNCIA” COMO UMA ESTRATÉGIA COMUM AOS CANDIDATOS LULA E BOLSONARO NA CORRIDA ELEITORAL DE 2022</b>	<b>231</b>
Thiago Costa da Silva Ilana da Silva Rebello Viegas	
<b>PARTE 2: ESTUDOS DA TRADUÇÃO</b>	
<b>ORALIDADE FINGIDA E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: UMA ANÁLISE DA DUBLAGEM</b>	<b>249</b>
Ana Clara Combat Diniz Giovana Cordeiro Campos	
<b>TRADUÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: CHICO BENTO NA ROMA ANTIGA</b>	<b>267</b>
Anna Clara Gonçalves Dias Barbosa Beethoven Alvarez	
<b>TRADUÇÃO FEMINISTA DAS <i>METAMORFOSES</i> DE OVÍDIO</b>	<b>285</b>
Bruna Castro da Silva	



<b>ENTRE “BIRRA” E “REASONING”:</b>	<b>303</b>
<b>FEMINISTA DA TRADUÇÃO DE “A BIRRA DE</b>	
<b>UMA ÍNDIA”, DE E. PAULINE JOHNSON</b>	
<b>(TEKAHIONWAKE)</b>	
Catarina Vitória Guimarães Ribeiro	
<b>TRADUÇÃO ESPECIALIZADA:</b>	<b>319</b>
<b>SINGULARIDADES</b>	
Eduardo Melo Lemos	
Giovana Cordeiro Campos	
<b><i>AUTOPUNIDOR DE TERÊNCIO:</i></b>	<b>335</b>
<b>EM VERSOS VERNÁCULOS</b>	
Heloize Moreira Fortunato	
<b>UM ESTUDO SOBRE AS RETRADUÇÕES DE <i>DO</i></b>	<b>349</b>
<b><i>NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT,</i></b>	
<b>DE</b>	
<b>DYLAN THOMAS</b>	
Maria Luiza Mancinho da Silva	

## PREFÁCIO

Em quase quinze anos do “Seminário dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFF” (SAPPIL-Linguagem), o evento proporcionou debates das mais variadas temáticas de pesquisa em Estudos de Linguagem. A 14ª edição do SAPPIL-Linguagem, realizado entre 23 e 27 de outubro de 2023, em perspectiva metarreferencial, abordou o tema “Estudos de Linguagem: (re)construindo políticas de pesquisa”, e foi organizado conjuntamente com o V Seminário de Egressos (SEPEL). Seguindo novos ares da conjuntura sociopolítica do País, esses importantes encontros científicos tiveram o objetivo de reafirmar a relevância da pesquisa linguística e proporcionar a pós-graduandos/as e graduandos/as um privilegiado espaço de apresentação de seus trabalhos.

Como frutuoso resultado desses seminários, vem à lume este livro, que se intitula *(Re)construção de políticas de pesquisa: Teorias do texto, do discurso e da tradução* e que está organizado em dois volumes, reunindo, ao todo, expressivos cinquenta textos ligados à linha de pesquisa “Teorias do Texto, do Discurso e da Tradução” do Posling-UFF. Os vinte e um capítulos que compõem este primeiro volume, por sua vez, subdividem-se em duas partes: Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso e Estudos da Tradução.

Na primeira parte, inaugurando o volume, o texto “*Ethos feminino em peças publicitárias brasileiras de 1990/2012-22 sob o viés da condicionalidade*”, à luz dos postulados de Charaudeau (2017 e 1992) sobre imaginários sociodiscursivos e lógica de causalidade, bem como Amossy (2008) em relação ao *ethos* e Monnerat (2003) a respeito da condicionalidade, Adriane Lucia de Oliveira nos oferece uma análise do modo como a imagem da mulher foi sendo transformada ao longo do tempo no discurso publicitário.

Em “Misoginia discursiva em cena: uma leitura semiolinguística de imaginários construtores da ideologia *red pill* em comentários do *Instagram*”, Alessandro Alves dos Santos e Rosane Monnerat, corajosamente, analisam os imaginários fundamentadores da ideologia chamada *red pill* que motivariam os comentários concordantes do tu-interpretante com essa ideologia em postagens na página do *Instagram* @thiagoschultzoficial, para comprovar, através do mecanismo linguístico de descrição (Charaudeau, 2016), que essa ideologia acaba por reforçar, coletivamente, a ideia de que os homens são naturalmente superiores às mulheres, o que se configurara como prática de misoginia discursiva.

Adiante encontramos o capítulo “Representações e representatividade negra na literatura infantojuvenil: da existência à resistência”, em que André Marques da Silva e Beatriz Feres propõem uma análise sobre a representatividade negra em livros ilustrados destinados ao público infantil/juvenil. Tomando como categoria de análise os imaginários sociodiscursivos, os modos de organização do discurso e a dimensão argumentativa do narrar, o *corpus* de análise é constituído pelos livros infantojuvenis *Ciça* (Possatti, 2004) e *Da minha janela* (Júnior, 2019). A partir de Feres (2023), a semiotização da literatura infantil é entendida como um cenário comprometido com o discurso amoroso, o que pode conscientizar/humanizar o público leitor, inclusive no que tange à valorização e respeito às diferenças. O capítulo contribui para a reflexão sobre a representatividade negra na literatura.

Já no capítulo “Marília Mendonça vai para o céu: a semiotização do luto em uma capa do *Meia Hora*”, Clayton Luiz da Silva Moreira, também valendo-se do suporte teórico da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso de Patrick Charaudeau no que diz respeito à teoria da enunciação e ao contrato de comunicação midiática, bem como valendo-se dos estudos de Roland Barthes sobre a mensagem fotográfica e a retórica da imagem, analisa a capa do jornal *Meia Hora* publicada no dia seguinte ao da morte da cantora Marília Mendonça, com o objetivo

de verificar como esse jornal utilizou estratégias linguísticas, discursivas e semióticas para, por meio dos processos de transformação e transação, semiotizar o luto a partir da relação entre texto verbal e não verbal recorrendo a um universo de referências intertextuais com a obra da cantora.

Por sua vez, em “O grande irmão ou o grande vilão? Da distopia ao cancelamento nas redes sociais sob uma análise semiolinguística”, Elenita Arguelles de Vargas, ainda sob a perspectiva da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, e de estudos concernentes às mídias digitais (Recuero, 2009; Jenkins, 2008), investiga a atual situação político-social brasileira, considerando a “cultura do cancelamento” a partir do *reality show Big Brother Brasil*. O trabalho analisa postagens do *Twitter (X)* relacionadas ao *BBB*, em sua edição de 2021, concentradas em discussões críticas promovidas pelo público telespectador em torno de “cancelamentos” supostamente promovidos pelo próprio programa.

De volta ao estudo *ethos*, em “Jekyll e Hyde: *ethos*, medo, violência e sobrevida”, Felipe Campo e Beatriz Feres exploram tanto a monstrosidade quanto a importância do Sr. Hyde de *O médico e o monstro* (Stevenson, 2021) no imaginário sociodiscursivo de nossa cultura. Tomando como base a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, aborda-se a construção semiodiscursiva do “monstro” com o intuito não apenas de observar alguns recursos patêmicos relacionados ao medo, mas também de explorar o *ethos monstruoso* da personagem Sr. Hyde, relevante para sua sobrevida ao longo do tempo. O trabalho, ainda, relaciona o romance original com uma versão em quadrinhos de 2021.

Em um trabalho que contribui para uma reflexão a respeito da narrativa sobre as mulheres, que, por vezes, pode diminuir a dignidade e o potencial femininos, em “Imaginários sociodiscursivos sobre o corpo feminino: narrativas em (des)construção”, Gisele Eckhardt e Beatriz Feres investigam imaginários sociodiscursivos (Charadeau, 2018) acerca das *representações sobre o corpo feminino* à luz da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso em diálogo com a História (Tannahill, 1980;

Lins, 2021; Muchembled, 2007; Le Goff & Truong, 2006), a Sociologia (Bourdieu, 2019) e os estudos feministas (Federici, 2017), a fim de averiguar sua mudança ao longo do tempo. O estudo também realiza uma revisão bibliográfica acerca das representações femininas em épocas distintas, com ênfase no tratamento dado aos corpos, contextualizando os imaginários sociodiscursivos presentes e confrontando-os.

Já em “O contrato de comunicação no espaço virtual: a publicidade da Nat Natura na rede social *Twitter*”, Giselle Coutinho analisa as condições do Contrato de Comunicação publicitário do perfil da marca Natura no *Twitter*, tomando como base os pressupostos da Semiologia do Discurso (Charaudeau, 2001, 2007, 2016, 2018). O objetivo é investigar as condições de produção do discurso publicitário da marca Natura a partir, principalmente, dos conceitos de Ato de linguagem e de Contrato de Comunicação da Semiologia. O trabalho busca entender a relação entre língua, discurso, marketing digital e representações sociais.

Investigando como os imaginários sociodiscursivos sobre a mulher se manifestam na construção verbal de atuais contos de fadas, em “Em busca do felizes para sempre: os imaginários femininos na semiotização em *A Princesa Imani e o Leque Mágico*”, Glauciene de Barros analisa o conto *A Princesa Imani e o Leque Mágico* (2021), de Anita Ganeri, e tem como referencial teórico a Teoria Semiológica de Análise do Discurso, postulada por Charaudeau (2005, 2017, 2019), e a concepção de arquétipo da princesa, descrita por Correia (2010). O trabalho tem com uma de suas contribuições a discussão sobre a existência de construções linguísticas e discursivas relativas a diferentes imaginários femininos: um mais conservador e tradicional, e um alternativo, com a construção de uma mulher independente e confiante em suas decisões e ações, o que permite uma ampliação e modificação no imaginário do feminino.

Em outra seara, em “A midiatização do discurso científico em crônicas jornalísticas”, Graziela Mota analisa a midiatização do discurso científico a partir da Teoria Semiológica do Discurso

(Charaudeau, 2009; Giering, 2019; Marques, 2020) tendo como *corpus* de análise crônicas de Leandro Karnal publicadas no Jornal *O Estado de São Paulo*. A autora parte do entendimento de que a divulgação científica é uma forma de compartilhar os avanços científicos, uma vez que o conhecimento precisaria ser compartilhado, midiaticizado, e, portanto, ser um objeto “social”. O trabalho reflete sobre a democratização do discurso científico, inclusive com um exame a respeito das estratégias de popularização do discurso científico.

Indo agora para o audiovisual, Murilo Silva, com “A lógica narrativa do discurso telenovelístico: um olhar a partir da semiolinguística”, propõe que a telenovela seja essencialmente narrativa, diferenciando os conceitos de narrativa e de narrativo com base nas contribuições de Charaudeau (2016). A partir da análise do desenvolvimento da personagem Felix, de *Amor à Vida* (TV Globo, 2013), o trabalho examina a relação que a telenovela, enquanto discurso, estabelece com seu público por meio da configuração narrativa, destacando a complexa interação entre a estrutura narrativa e o envolvimento da audiência.

Muito atentos, Patrick da Silva e Rosane Monnerat, com “Protesto e afirmação: uma análise semiolinguística da composição *Lei Áurea*, do MC Borges”, refletem sobre as representações sociodiscursivas da comunidade preta e periférica na letra da canção do gênero *rap* intitulada *Lei Áurea*, de Mc Borges (2018). A partir de Charaudeau (2019), Jodelet (2001) e Moscovici (2005), o trabalho discute os atributos particulares à língua e ao discurso, visando descortinar as representações e as simbolizações sociodiscursivas. O trabalho ilumina questões relevantes, a partir das nomeações, das qualificações, das ações e das relações de causalidades alusivas às práticas que validam simbolizações ajustadas à compreensão do racismo, do preconceito e da discriminação.

Agora com o foco na literatura, no capítulo “Intencionalidade e efeitos de sentido: uma análise semiolinguística do relacionamento amoroso na literatura”, Renata Guimarães analisa

a representação do relacionamento amoroso no conto *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Telles, com o foco na noção do “postulado de intencionalidade”, partindo do pressuposto de que todo sujeito falante faz uso de estratégias discursivas que visam a influenciar o outro. Com base na Teoria Semiociológica, a pesquisa reflete sobre como pode ser realizada a articulação entre enunciação (intencionalidade pressuposta) e enunciado (expressão decorrente, a partir da fala da personagem principal, Ricardo), demonstrando estratégias de quantificação e qualificação, as quais demonstram os objetivos da personagem de persuadir e manipular.

Como última contribuição da primeira parte deste livro, toda dedicada a variados estudos de análise semiociológica, encontramos “Seriam eles tão diferentes? O *ethos* de ‘potência’ como uma estratégia comum aos candidatos Lula e Bolsonaro na corrida eleitoral de 2022”, de Thiago da Silva e Ilana da Viegas, que, abordando o controverso tema da disputa eleitoral brasileira, discutem como os candidatos Lula e Bolsonaro, concorrentes em 2022 na corrida eleitoral para a Presidência, encenaram uma imagem pautada no *ethos* de “potência” para conquistar votos. A análise se faz em cima de quatro *corpora* produzidos em 2022, dois de cada candidato, e toma como referencial teórico Charaudeau (2022, 2020, 2018, 2009), Amossy (2016), Maingueneau (2008) e Goffman (2011). A pesquisa contribui para um melhor entendimento dos processos eleitorais, salientando como pode ser prejudicial a adesão a um *ethos* de “potência” em detrimento de uma identificação com propostas de governo, o que pode conduzir à eleição de candidatos populistas.

Abrindo a segunda parte deste volume sobre os Estudos da Tradução, no capítulo “Oralidade fingida e variação linguística na tradução audiovisual: uma análise da dublagem”, Ana Clara Diniz e Giovana Campos investigam a tradução para dublagem, considerando as singularidades técnicas e linguísticas da atividade. O foco é a *oralidade fingida*, em referência ao “falso” discurso oral das dublagens, que se situa entre a oralidade e a escrita (Bagno, 2017; Rocío Piñero, 2014; Alexandra Assis Rosa, 2012; Amorim,

2021). A partir da análise de episódios da série *Brooklyn Nine-Nine*, as autoras refletem sobre as estratégias tradutórias eleitas e discutem se houve ou não espaço para um diálogo intercultural e interlinguístico nos fragmentos estudados.

Na sequência, num empreendimento inusitado e inovador, em “Tradução de histórias em quadrinhos: Chico Bento na Roma Antiga”, Anna Clara Barbosa e Beethoven Alvarez propõem a tradução para a língua latina da história em quadrinhos, em português, *O Galodador* (2006) da *Turma da Mônica*. A HQ é uma paródia do filme *Gladiador*, de Ridley Scott (2000), ambientada no Império Romano (180 EC). O trabalho de tradução para o latim representa uma forma de gerar maior interesse, inclusive no que se refere à ligação entre mercado (consumo) e academia (ensino e pesquisa). O trabalho de tradução é norteador pelas propostas de Nord (1991), Albir (1996), Ramos (2009), Assis (2016) e Liberatti (2016), representando não apenas uma contribuição para estudo do gênero e da tradução de HQ, mas também para o ensino do latim devido a seu potencial uso como material didático.

Já em “Tradução feminista das *Metamorfoses* de Ovídio”, Bruna Castro da Silva apresenta a tradução de um trecho do episódio conhecido como ‘O rapto de Prosérpina’, das *Metamorfoses*, de Ovídio (V, 341-571) e faz comentários sobre uma tradução que é moldada pelo que propõe a Escola Canadense de tradução feminista. No capítulo, tradução e ativismo se unem, inclusive no sentido de uma correção no que se refere a uma linguagem considerada sexista na tradução sem sustentação no texto de partida, de um cuidado com a descrição do corpo feminino, tradicionalmente sexualizado, e de uma responsabilização de agressores. Uma das contribuições do trabalho é mostrar a força da tradução também como forma de luta política contra questões materiais da sociedade no passado e no presente.

Em chave crítica e na mesma visada feminista, Catarina Ribeiro, com “Entre ‘Birra’ e ‘Reasoning’: uma crítica feminista da tradução de ‘A Birra de uma Índia’, de E. Pauline Johnson (Tekahionwake)”, realiza uma análise feminista de uma tradução



do referido conto de 1893, escrito pela canadense de ascendência indígena e inglesa Emily Pauline Johnson. Tomando a noção de Wallmach (2006) da tradução feminista como inovadora por suas questões ideológicas, o trabalho de análise apresentado representa o preâmbulo para a produção de uma retradução, de cunho feminista, do mesmo conto.

No capítulo “Tradução Especializada: singularidades”, Eduardo Lemos e Giovana Campos refletem sobre as singularidades dos textos de especialidade, os quais têm como uma de suas características a precisão terminológica. O trabalho aborda o campo da tradução especializada a partir da análise e reflexão a respeito do uso de ferramentas de auxílio à tradução, incluindo a tradução automática e a tradução com o uso de inteligência artificial (IA), como os *chatbots*. O trabalho contribui para os estudos da tradução e da terminologia, uma vez que reflete sobre a suposta “superioridade” das máquinas no que tange a termos de especialidade, apontando para a necessidade de maiores estudos no campo da tradução automática e com uso de IA.

Em “*Autopunidor* de Terêncio: uma tradução em versos vernáculos”, Heloize Fortunato apresenta um recorte se sua tradução da peça de comédia latina *Heautontimorumenos*, de Terêncio (c. 195/185–159 AEC) e propõe um estudo. Tomando como base as propostas de André Lefevere (1992), Haroldo de Campos (1969), Paulo Henriques Britto (2012) e Alvarez (2019a, 2019b), o trabalho tradutório considera aspectos de linguagem e de forma, bem como busca manter a característica polimétrica do texto dramático terenciano.

Por fim, o último capítulo do volume, “Um estudo sobre as retraduições de *Do not go gentle into that good night*, de Dylan Thomas”, de Maria Luiza da Silva, analisa o fenômeno da retradução e apresenta um estudo sobre doze retraduições para o português brasileiro do referido poema, do poeta galês Dylan Thomas (1914-1953), propondo também uma nova tradução.

Todos esses vinte e um trabalhos, que envolveram diretamente mais de três dezenas de pesquisadores – em variados

níveis de experiência – e que estão aqui reunidos e publicados, só foram possibilitados em função de importantes políticas públicas de fomento à pesquisa há muito consolidadas e que resistiram e prosperaram, de alguma forma e não sem dificuldades, ao longo dos últimos anos. Com este livro, o Posling-UFF reitera seu compromisso de contribuir para que os próximos anos sejam de ainda maior e mais forte reconstrução da ciência no País.

Beethoven Alvarez  
Giovanna Cordeiro



**PARTE 1**  
**TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DE**  
**ANÁLISE DO DISCURSO**



# **ETHOS FEMININO EM PEÇAS PUBLICITÁRIAS BRASILEIRAS DE 1990/2012-22 SOB O VIÉS DA CONDICIONALIDADE**

Adriane Lucia de Oliveira<sup>1</sup>

## **Considerações iniciais**

O discurso carrega uma argumentação formulada na construção das representações compartilhadas socialmente. Esses saberes compartilhados no meio social contribuem para a formulação de um *ethos*. No que tange à imagem da mulher, muitas discussões foram provocando uma transformação nas representações sociais a ela atribuídas ao longo do tempo. Antes, por exemplo, a mulher era direcionada a buscar por um par romântico masculino. Contudo, a ascensão feminina na sociedade foi introduzindo uma representação de mulher mais independente. Com base nisso, o discurso publicitário voltado ao público feminino utiliza a representação social de uma imagem perfeita da mulher, segundo os estereótipos, como forma de argumentação. O produto é vendido junto a ideia de parecer mulher. Tais anúncios são disponibilizados em dispositivos que estão ao alcance do destinatário alvo, fato que privilegia a escolha das publicações em revistas populares voltadas ao público feminino. Em defesa do *ethos* do orador, são escolhidos os recursos linguísticos que o auxiliem na construção argumentativa. As relações lógicas de causalidade, discutidas por Charaudeau (1992),

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos de Linguagem pela UFF, vinculada à Linha de Pesquisa de Estudos do Texto, do Discurso e da Tradução, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosane Santos Mauro Monnerat. *E-mail*: adriane.luciadeoliveira@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8747-4361.

estabelecem o mecanismo da argumentação. Dentre as relações de causalidade, destaca-se, neste trabalho, a hipótese.

Pretende-se com esta pesquisa analisar, sob a ótica da Teoria Semiociológica e demais contribuições teóricas, como os anúncios publicitários voltados para o público feminino utilizam a argumentação nas construções linguísticas de hipótese e propagam discursos que formatam o *ethos* da mulher em diferentes épocas. Inicialmente, serão estudados os postulados da Teoria Semiociológica por Charaudeau (2005). Em seguida, serão investigados o *ethos*, conforme Amossy (2008) e os imaginários sociodiscursivos, segundo Charaudeau (2017). Ainda será estudada a relação lógica de causalidade, com enfoque na hipótese, de acordo com Charaudeau (1992), além das contribuições de Monnerat (2003) a respeito da condicionalidade. Finalmente, será analisada uma comparação do *ethos* feminino estabelecido no discurso publicitário de três anúncios publicados em revistas populares (*Cláudia*, *Nova*, *Capricho*) em 1993, 1992 e, em 2022, sob as relações lógicas de causalidade, com enfoque na hipótese, discutida por Charaudeau (1992). Para a seleção do *corpus*, considerou-se o uso do “se...então” como operador argumentativo em exemplos que apresentassem a relação factual, a não-factual e a contrafactual de hipótese.

## **O ato de Linguagem e o Contrato de Comunicação**

A teoria Semiociológica de Charaudeau (2005) explica que todo ato de linguagem está inscrito em uma determinada situação de comunicação e abarca uma finalidade. A situação de comunicação envolve dois espaços, um externo e um interno. No espaço do externo, o do dizer, atuam os sujeitos sociais, isto é, quem eles são socialmente, por isso são reconhecidos como sujeitos psicossociais, a saber o *Sujeito Comunicante (EUc)* e o *Sujeito Interpretante (TUi)*. No espaço interno, o do fazer, operam os sujeitos discursivos, o *Sujeito Enunciador (EUe)* e o *Sujeito Destinatário (TUd)*, designados seres de fala. São os saberes comuns

que definem a compreensão por parte de *TUi*, como *EUC* deseja. Essa relação estabelece o Contrato de Comunicação, que é quebrado no caso de a mensagem não ser compreendida de forma efetiva. O Contrato de Comunicação em um viés publicitário, por exemplo, fundamenta-se em uma intencionalidade de vendas dos produtos anunciados. O discurso é projetado de forma a persuadir o público a consumir o que está sendo vendido. No caso dos anúncios voltados ao público feminino que circulam nas revistas populares, o contrato de comunicação envolve as restrições e estratégias necessárias de forma que atendam à situação de comunicação em questão.

A Semiologia compreende o ato de linguagem considerando uma circunstância do discurso. Tal circunstância abarca as crenças contidas na sociedade, a imagem do orador, bem como a do ouvinte, as ideias sociais presentes em tal situação. Qual a credibilidade do orador para que possa conquistar o direito à palavra? Para prosseguir com o estudo, serão abordadas na próxima seção a constituição do *ethos* e dos imaginários sociais.

### ***Ethos* e os imaginários sociodiscursivos**

A *Retórica* aristotélica apresenta o *ethos* como a construção da imagem de si perante o outro, refere-se à instância que considera o caráter de quem fala. Amossy (2008) explica que o *ethos* é mostrado no discurso por meio da maneira que o indivíduo escolhe expressar-se, isto é, as palavras utilizadas ao longo do discurso, bem como a forma de dizê-las, corroborarão ou não com a imagem que se deseja transmitir. Essa imagem já é pré-concebida por meio dos imaginários sociais.

Um imaginário corresponde aos rituais sociais e é uma forma de apreender o mundo proveniente da “mecânica de representações sociais” (CHARAUDEAU, 2017, p.578). O imaginário passa a ser sociodiscursivo ao ter o discurso como sintoma de um imaginário social. O imaginário justifica a ação de um indivíduo ou de um grupo enquanto reforça e reproduz o



mesmo pensamento, formulando o sistema de valores sociais. Os tipos de saberes veiculados pela produção discursiva constroem os imaginários, os sistemas de pensamentos sociais.

Para Amossy (2008), os saberes compartilhados nascem de um processo de estereotipagem, chamado de *ethos* prévio, reverberado em todo ato comunicativo. Com base nisso, o orador escolhe a forma com a qual se expressará para “confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transformá-la e produzir uma impressão conforme as exigências de seu projeto argumentativo (AMOSSY, 2008, p.125). Desse modo, as representações sociais estão intrinsecamente ligadas à forma como o discurso será reproduzido e interpretado. O discurso publicitário voltado ao público feminino, por exemplo, valendo-se do *ethos* prévio da mulher, configura o ato de linguagem com base nessa representação feminina. A forma como vai dizer pode revelar, ou não, alguém com credibilidade para ser ouvido.

Considerando que os mecanismos discursivos em defesa do *ethos*, isto é, da imagem que se pretende passar no discurso, são selecionados conforme a maneira escolhida para exprimir-se, na próxima seção será abordada a argumentação sob o viés linguístico da condicionalidade.

### **A causalidade: a hipótese**

Para Charaudeau (1992), a argumentação é uma questão de discurso e não da linguagem, para tanto relações lógico-linguísticas são estabelecidas pelo falante para que alcance sua intenção comunicativa. Uma palavra pode servir para mais de uma relação, e uma relação pode ser construída por mais de uma palavra.

O autor divide as operações lógicas em categorias, são elas: a conjunção, a disjunção, a restrição, a oposição, a causalidade que, por sua vez, possui três subcategorias, a implicação, a explicação e a hipótese. As nomenclaturas adotadas por Charaudeau (1992) não se relacionam com as definidas pela tradição. Neste trabalho, tratar-se-á da operação de causalidade em que se estabelecem condições lógicas entre duas asserções, com enfoque na hipótese.

A operação de causalidade é construída em uma relação ampla entre causa e consequência, subdividindo-se em construções de implicação, de explicação e de hipótese. É definida pela relação lógica entre duas asserções (A1 e A2) de forma que a primeira acarreta a existência da segunda, e a segunda depende da existência da primeira, qualquer que seja a posição das asserções em um enunciado (CHARAUDEAU, 1992, p. 526).

Charaudeau (1992) estabelece os critérios de definição das categorias de causalidade explicando que as relações variam de acordo com o conector das duas orações, o que o autor denomina de *condição lógica*. A definição das categorias de causalidade varia também conforme o valor de verdade, pois há casos em que é algo generalizante, isto é, engloba todos os eventos, e há outros em que é mais restrito. Para explicar os tipos de condições lógicas que conectam as duas orações, é inserida uma negação nas asserções a fim de compreender o vínculo das asserções. Segundo Charaudeau (1992, p. 527-530), as relações lógicas de causalidade podem ser classificadas como possível, necessária, inelutável e exclusiva

Os valores de verdade são medidos a partir da asserção de base (A1) ou pela relação em que A1 acarreta A2. Os valores de verdade dependem do grau de realização das asserções. Assim, o autor apresenta três visadas: a generalizante, a particularizante e a hipotética. Com base na combinação de uma condição lógica com um valor de verdade, Charaudeau (1992) estabelece três relações lógicas de causalidade: Implicação, Explicação e Hipótese. Em suma, a Implicação apresenta um caráter generalizador, que permite um pensamento globalizante da asserção de base (A1) e da asserção dependente (A2). A Explicação apresenta um caráter particularizante, que se baseia em uma das duas asserções a fim de alcançar a outra. Já a Hipótese apresenta um objetivo particularizante e faz parte da relação geral de causalidade porque une duas afirmações, em que uma depende da existência da outra, de modo que a última implica a primeira. Importa ressaltar uma especificidade da Hipótese, uma vez que a asserção de base apresenta uma problemática no que tange a sua existência, levando

a uma suspensão da existência da asserção dependente. Além disso, a Hipótese faz parte de uma visão temporal de inaturalidade que se subdivide em três categorias de acordo com um quadro de enunciação presente, futura ou passada: hipótese presente (hoje/agora); hipótese futura (possibilidade de acontecer um dia) e hipótese passada (naquela época).

Para Charaudeau (1992, p.545), o que a tradição reconhece por condição é uma categoria diferente da hipótese. Na hipótese, o “se” tem valor de eventualidade atrelada à noção temporal, enquanto na implicação condicional, tem valor de repetição sem a dependência temporal.

Ao tratar de condicionalidade, Monnerat (2003) discorre a respeito das conexões interfrásticas em construções condicionais distinguindo em: I) condicionais diretas; e II) condicionais indiretas. Tais terminologias foram adaptadas pela autora fundamentadas em Quirk (1985). A pesquisadora explica que, por emprego convencional, a tradição apresenta as construções que relacionam a prótase (condição) e a apódose (consequência) associadas às flexões modo-temporais de indicativo e subjuntivo. Nesses casos, o que é expresso pela oração condicional é uma possibilidade direta do que é exposto na oração principal, por isso, são denominadas como condicionais diretas.

Contudo, na língua em uso, são observados mais casos da condicionalidade além dos reconhecidos pela tradição, que consistem em relações em que a verdade da condicional não está diretamente ligada à situação da oração principal, ocorre uma quebra de expectativa. Em consequência disso, são reconhecidas como condicionais indiretas (MONNERAT, 2003, p. 151).

Com relação às ocorrências das condicionais diretas, Monnerat (2003) elenca os conceitos discutidos por Azeredo (1993, p. 101 *apud* MONNERAT, 2003, p.152) que, de acordo com a modalidade verbal, subdivide a hipótese em três graus:

I. Grau mínimo: o padrão verbal básico apresenta o modo indicativo (geralmente presente) na oração condicional e o futuro do presente (ou presente do indicativo) na oração principal. Mirian

Mateus classifica esse padrão como condicionalidade factual pois, se é fato, o grau de hipótese é mínimo (Mateus, 1989 *apud* Monnerat, 2003, p.152);

II. Grau médio: consiste nas construções no modo do futuro do subjuntivo. Esse padrão correspondente à condicionalidade não factual abordada por Mira Mateus (Mateus, 1989 *apud* Monnerat, 2003, p.152-153), isto é, algo que pode acontecer futuramente, não é um fato, mas há a possibilidade de acontecer;

III. Grau máximo: apresenta construções no modo do imperfeito do subjuntivo. Relaciona-se à condicionalidade contrafactual, inscrita em uma impossibilidade de ocorrência, discutida por Mira Mateus. (Mateus, 1989 *apud* Monnerat, 2003, p.153).

Além das ocorrências de condicionalidade direta, são observadas na língua construções além das convencionais. Segundo Monnerat:

[...] os usos periféricos correspondem a construções em que a verdade da condicional pode não estar diretamente relacionada à situação da oração principal, ou pode denotar não a *condição* de que depende certo acontecimento, mas um fato suposto, real ou eventual, o que ocorre, por exemplo, nas construções com o *se* de interrogação, ou ainda, naquelas em que a condição está relacionada a atos de fala implícitos na enunciação; (MONNERAT, 2003, p.151)

Nesses casos, então, a oração principal pode quebrar uma expectativa gerada pela condicional, como por exemplo, na oração “Se quer uma pele bonita, que tal comer um chocolate?” Ora, é gerada uma expectativa por uma asserção que complete a situação da oração condicional, já que, no caso de alguém querer uma pele bonita, espera-se que buscará produtos ou uma alimentação que proporcione isso. No entanto, comer um chocolate é inesperado, não retrata uma possibilidade que depende da condição de querer a pele bonita, conforme expresso na oração condicional.

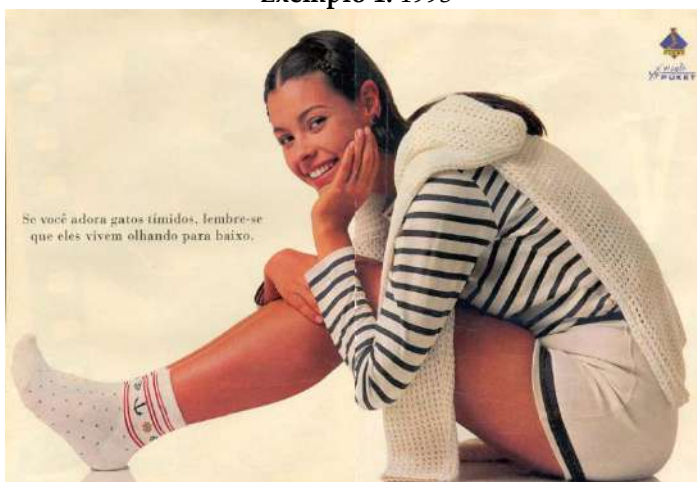
Com base no aparato teórico aqui desenvolvido, será realizada uma análise da hipótese presente em três peças publicitárias

voltadas ao público feminino, ressaltando a lógica argumentativa utilizada com a intenção de persuadir.

### O “se...então” como operador argumentativo em favor do *ethos*

Com o objetivo de exemplificar, à luz da Teoria Semiolinguística, como a relação lógica de hipótese é relevante para a análise do *corpus* desta pesquisa, exibir-se-ão, a seguir, três peças publicitárias, direcionadas ao público feminino, veiculadas em diferentes épocas.

#### Exemplo 1: 1993



Fonte: PUKET. In: *Capricho*. Ago. 1993. Disponível em <<<http://propagandasmrevistas.com.br/propaganda/347/>>>. Acesso em 11 jan. 2023.

Publicada em 1993, na *Revista Capricho*, a peça publicitária divulga as meias *Puket* para um público feminino juvenil. A parcela imagética demonstra uma menina jovem, sorrindo, com trança no cabelo e roupas que aludem à adolescência. A modelo está utilizando as meias da marca anunciada. A parcela verbal diz “Se você adora gatos tímidos, lembre-se que eles vivem olhando para baixo.” Infere-se que o sentido da publicidade é de que as meias *Puket* têm o potencial de atrair rapazes, até mesmo os tímidos, pois,

como andam olhando para baixo, observarão as meias no pé da moça em questão.

Tal compreensão é possibilitada pela situação comunicativa abordada na Semiolinguística. A esfera externa da situação de comunicação envolve os sujeitos psicossociais, os parceiros da comunicação, de forma que um sujeito comunicante (EUC) – a empresa – dirige-se a um sujeito interpretante (TUi) - público feminino, em fase da adolescência. Os protagonistas são envolvidos de modo que o sujeito enunciador (EUe) – a marca *Puket* - direciona-se ao sujeito destinatário (TUD) – consumidoras em potencial –, no espaço do dizer, a esfera interna da situação.

Considera-se que os imaginários evocados condizem com a ideia de a mulher, desde muito jovem, produzir-se com a finalidade de encontrar um par masculino, para um relacionamento amoroso. Isso constitui um *ethos* feminino que busca por aprovação masculina.

A relação lógica da hipótese apresenta a primeira asserção (A1) “Se você adora gatos tímidos” e a segunda (A2) “[então] lembre-se que eles vivem olhando para baixo”. O “então” está implícito em A2. Conforme Charaudeau (1992), o sujeito específico “você” em A1 denota uma hipótese particularizante, uma vez que o EUC direciona sua fala para um TUi específico (a menina que adora gatos tímidos). Na hipótese, A2 depende de A1 para existir, portanto, a negação de A1, “se você não adora”, dispensa A2, pois não será necessário lembrar que os “gatos tímidos olham para baixo”, uma vez que a condição para isso não foi satisfeita.

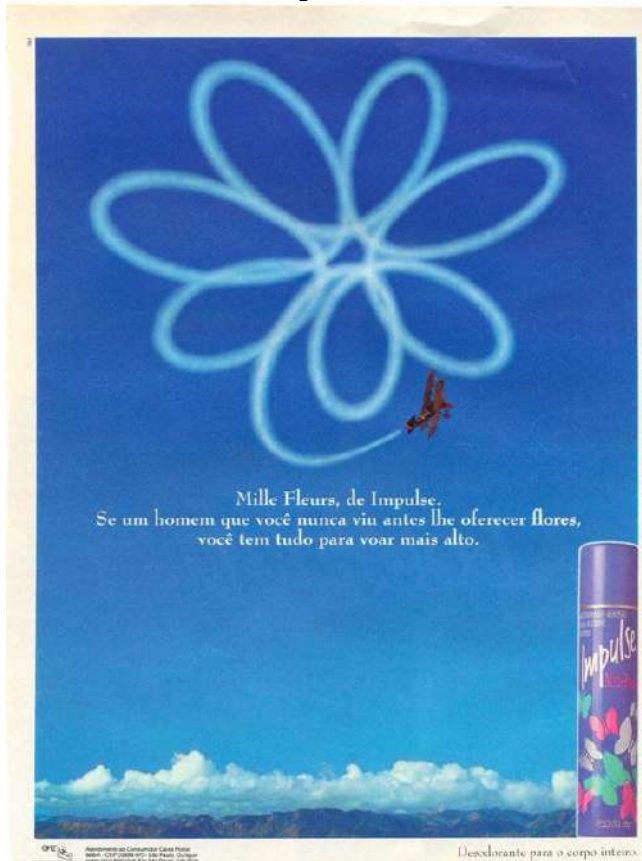
Ainda segundo Charaudeau (1992), a hipótese faz parte de uma visão temporal de inatualidade, neste caso, a construção “se você adora” caracteriza-se como uma hipótese presente, uma vez que a condicional pressupõe ações do hoje/agora para se concluir. O *Exemplo 1* encaixa-se nas condicionais diretas por apresentar um emprego convencional em um período hipotético. Quanto ao grau de vinculação da condicionalidade, a oração condicional apresenta o verbo “adorar” no presente do indicativo, e o imperativo do verbo “lembrar-se” constitui a oração principal (apódose), portanto

é estabelecido um grau mínimo de hipótese, conforme Azeredo (1993, p. 101 *apud* MONNERAT, 2003, p.152), ou factual, segundo Mira Mateus. (1989 *apud* MONNERAT, 2003, p.152).

Charaudeau (2016) explica que, quando não se está em uma posição de autoridade, a persuasão é uma forma de levar o outro a agir como se deseja. Conforme Monnerat (2003, p. 153), o modo imperativo é factual e seu uso na publicidade reforça o teor de sugestão, de convite como forma de persuadir o outro. Reflete uma urgência no que se aconselha a ser feito. Por fim, a instância publicitária apresenta-se como solucionadora, ao divulgar as meias comercializadas, estabelecendo uma relação lógica de hipótese, em um discurso portador de saberes e imaginários, e, por isso, estabelece um *ethos* feminino que reafirma os padrões de beleza junto ao objetivo, conquistar rapazes.

O segundo exemplo refere-se ao anúncio do desodorante *Impulse*, veiculado em 1992, pela *Revista Nova*, destinado a um público feminino não tão adolescente. A parcela imagética apresenta um avião que desenha uma flor no céu, aludindo ao efeito do aerossol, com o produto representado ao lado. A parcela verbal consiste em “ Mille Fleurs, de *Impulse*. Se um homem que você nunca viu antes lhe oferecer flores, você tem tudo para voar mais alto.”

## Exemplo 2: 1992



Fonte: IMPULSE. In: *Nova*. Ago. 1992. Disponível em <<<http://propagandasemrevistas.com.br/propaganda/254/>>>. Acesso em 11 jan. 2023.

O sentido do discurso denota que o desodorante proporciona o cortejo masculino, afinal, um homem nunca visto poderá dar flores a uma mulher que utiliza o produto. Tal fato significa o sucesso feminino. Isso possibilita reconhecer, no discurso, os sintomas dos *ethos* feminino de uma mulher que busca por um homem. A ideia de empoderamento feminino relaciona-se, nesse caso, com a conquista de um par romântico masculino. Para fins de análise da hipótese, “se um homem que você nunca viu antes lhe oferecer flores” será a primeira asserção (A1) e “[então] você tem



tudo para voar mais alto” será a segunda asserção (A2). Conforme Charaudeau (1992), “se..., então...” é a marca privilegiada da implicação condicional inscrita em uma visada generalizante e não se refere a um sujeito específico, isto é, “todos”. Portanto, implica-se que toda vez que qualquer homem nunca visto antes oferecer flores, a mulher terá possibilidade de voar mais alto, satisfazendo a uma condição necessária, dita mínima: “qualquer homem nunca visto oferecer flores” é a condição para voar mais alto. Esse exemplo é configurado, conforme Charaudeau (1992) em uma hipótese futura (se um dia o fato vier a acontecer).

O *Exemplo 2* encaixa-se nas condicionais diretas por apresentar um emprego convencional em um período hipotético. Quanto ao grau de vinculação da condicional, a A1 apresenta o verbo “oferecer” no futuro do subjuntivo, portanto é estabelecido, conforme Azeredo (1993, p. 101 *apud* MONNERAT, 2003, p.152), um grau médio de hipótese ou não factual, segundo Mira Mateus (1989 *apud* MONNERAT, 2003, p.152).

Por fim, a instância publicitária, submetida ao contrato de comunicação publicitário, coloca-se como capaz de solucionar o que impossibilita a consumidora de receber flores de um homem que nem a conhece, mas já se apaixonou. O argumento apresentado na relação lógica, por meio da hipótese, é de que basta utilizar o desodorante *Impulse* para o problema da falta de um par masculino ser solucionado.

O terceiro exemplo desta análise retrata uma peça publicitária da marca *Shein*, veiculada na *Revista Cláudia* em setembro de 2022 (29 anos após a publicação do *Exemplo 1* e 30 anos após o *Exemplo 2*). A cantora e dançarina Anitta é a figura influenciadora da publicidade. A parcela imagética apresenta a cantora em um vestido estampado, de alças finas, cabelos arrumados e olhar sedutor, acompanhada da seguinte parcela verbal:

## Exemplo 2: 2022



*"Se eu tivesse que escolher um só look da SHEIN para passar o resto da vida, eu escolheria esse vestido. Porque, com ele, eu consigo dançar, eu consigo ir a eventos mais chiques, dependendo da composição. Se eu colocar um tênis, fica mais casual. Se usar com óculos e salto alto, fica mais chique. Dá para fazer vários estilos diferentes", revela a musa.*

Fonte: SHEIN. In: *Claudia*. Set. 2022, p. 17.

*"Se eu tivesse que escolher um só look da SHEIN para passar o resto da vida, eu escolheria esse vestido. Porque, com ele, eu consigo dançar, eu consigo ir a eventos mais chiques, dependendo da composição. Se eu colocar um tênis, fica mais casual. Se usar com óculos e salto alto, fica mais chique. Dá para fazer vários estilos diferentes", revela a musa.*

Na revista, é adotada a transcrição da fala da cantora para , com a apresentação da fala direta, intensificar como ela faria seu estilo de vida, na busca de persuadir o público a fazer o mesmo. Diferente dos primeiros exemplos, a peça analisada não remete à busca por um par romântico masculino, mas reflete as possibilidades de eventos que envolvem carreira ou lazer. O *ethos* da mulher passa a ser representado por alguém que se produz para si mesma, para os próprios interesses.

Para fins de análise da hipótese, utilizar-se-á o primeiro período da transcrição: “Se eu tivesse que escolher um só *look* da SHEIN para passar o resto da vida, [então] eu escolheria esse vestido.”, no qual a primeira asserção (A1) é “se eu tivesse que escolher um *look* para passar o resto da vida” e a segunda asserção (A2), “[então] eu escolheria esse vestido”.

Nesse exemplo, conforme Charaudeau (1992), a hipótese é presente, uma vez que a condicional se baseia no pressuposto de que “se [hoje] eu tivesse que escolher [...]”. A possibilidade da negação de A1, acarreta a negação de A2 e o discurso transforma-se em um anúncio não só do vestido, mas de todas as roupas da *Shein*, “Se eu não tivesse que escolher um só *look* da *Shein* para passar o resto da vida, eu não escolheria [apenas] esse vestido”, uma vez que configura outras possibilidades de compra.

O Exemplo 3 encaixa-se nas condicionais diretas por apresentar um emprego convencional em um período hipotético. Quanto ao grau de vinculação da condicional, destaca-se que A1 apresenta o verbo “ter” no pretérito imperfeito do subjuntivo, portanto é estabelecido um grau máximo de hipótese, conforme a abordagem de Azeredo (1993, p. 101 *apud* MONNERAT, 2003, p.152), ou contrafactual, segundo Mira Mateus (1989 *apud* MONNERAT, 2003, p.152). O grau máximo de hipótese associa-se a algo impossível de acontecer, isto é, uma pessoa nunca precisaria escolher apenas uma roupa da *Shein* para passar o resto da vida a vesti-la.

A hipótese é utilizada como estratégia de aproximação, uma vez que a instância publicitária busca captar o público por meio de uma espécie de conselho, de forma implícita, quer dizer “eu escolheria, escolha também”. A instância publicitária coloca-se na posição de benfeitora, uma vez que soluciona o problema do público feminino – precisar de uma roupa diferente para cada ocasião - isto é, uma mesma roupa pode ser usada de várias formas e, ainda assim, atender aos padrões sociais associados aos imaginários de empoderamento feminino.

## Considerações finais

Partindo dos postulados a respeito de *ethos*, é possível observar uma diferença entre o *ethos* feminino na década de 90 e na década de 2012-2022. No primeiro caso, a imagem da mulher construída no discurso publicitário é de alguém em busca de um par romântico masculino. No último caso, observa-se que não há menção alguma a um par romântico, mas à satisfação dos interesses de trabalho e lazer.

Observou-se uma maior ocorrência das construções de condicionalidade diretas, uma vez que não foi encontrado um exemplar da condicionalidade indireta na pesquisa realizada em nenhuma das épocas. Além disso, o grau de vinculação da hipótese, na publicidade, inscreve-se ao grau mínimo, ou factual em maior recorrência do que no grau médio (não -factual) e máximo (contrafactual).

Por último, considerou-se a operação lógica de causalidade, a hipótese, um mecanismo de argumentação satisfatória ao discurso publicitário, uma vez que este busca persuadir com a intencionalidade de vender os produtos anunciados.

## Referências

AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. *A conquista da opinião pública: como o discurso manipula as escolhas políticas*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*. Fortaleza, v. 7, p. 571-591, 2017.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.) *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

IMPULSE. Mille fleurs. *Nova*, ago. 1992. Disponível em: <http://propagandasemrevistas.com.br/propaganda/254>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MONNERAT, R. S. M. Graus de vinculação das condicionais no discurso publicitário. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 6, n. 2, p. 149-162, jul./dez. 2003.

PUKET. Puket. *Capricho*, ago. 1993. Disponível em: <http://propaganda semrevistas.com.br/propaganda/347>. Acesso em: 11 jan. 2023.

SHEIN. Shein. *Claudia*, set. 2022, p. 17.

# MISOGINIA DISCURSIVA EM CENA: UMA LEITURA SEMIOLINGÜÍSTICA DE IMAGINÁRIOS CONSTRUTORES DA IDEOLOGIA *RED PILL* EM COMENTÁRIOS DO *INSTAGRAM*

Alessandro Alves dos Santos<sup>1</sup>

Rosane Monnerat<sup>2</sup>

## Para começar...

Na atualidade, vivemos tempos bastante polarizados, resultantes da maturação cada vez maior, na mente contemporânea, tanto sobre a consciência dos cidadãos acerca dos seus direitos em sociedade, quanto sobre o conceito de raça, de credo e de gênero sob as suas diversas camadas de análise.

Nesse ambiente, a conquista cada vez maior de espaço e de voz por parte das mulheres, conseguida ao longo de décadas de luta feminista, anda fragilizando as estruturas do modo patriarcal de pensar e de ver o mundo, fazendo com que o homem desse campo ideológico se sinta ameaçado em sua hegemonia, intentando, assim, retomar certos discursos, formadores do politicamente (in)correto, no sentido de recuperar, na visão deles, o protagonismo e o poder perdidos, desvelando, assim, complexos e misóginos sistemas de pensamento, como a ideologia *red pill* (Freeman, 2022).

Assim, no sentido de notarmos como a visão *red pill* de mundo se organiza para a formação e o reforço de tais discursos na sua recepção, expressa, sobretudo, em textos do gênero *comentário de*

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Santos Mauro Monnerat.

<sup>2</sup> Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professora Titular da Universidade Federal Fluminense (UFF).

*Instagram*, pretende-se, como objetivo geral neste artigo, a partir do aporte teórico em Semiologia postulada por Charaudeau (2005; 2008; 2016), analisar os imaginários sociodiscursivos (Charaudeau, 2017) fundamentadores da ideologia *red pill*, que norteariam a concordância do tu-interpretante em duas postagens da página *@thiagoschultz*, na rede social *Instagram*, em consonância com os estudos de arquétipo, desenvolvidos por Monnerat (2008), de imaginários sociodiscursivos e de estereótipos, propostos por Charaudeau (2015; 2017), do papel masculino e feminino na sociedade patriarcal ocidental, feitos por DaMatta (1984) e por Gazalé (2017), e de ideologia, postulados por Eagleton (1997), Chauí (2008) e Bakhtin & Volóchinov (1986).

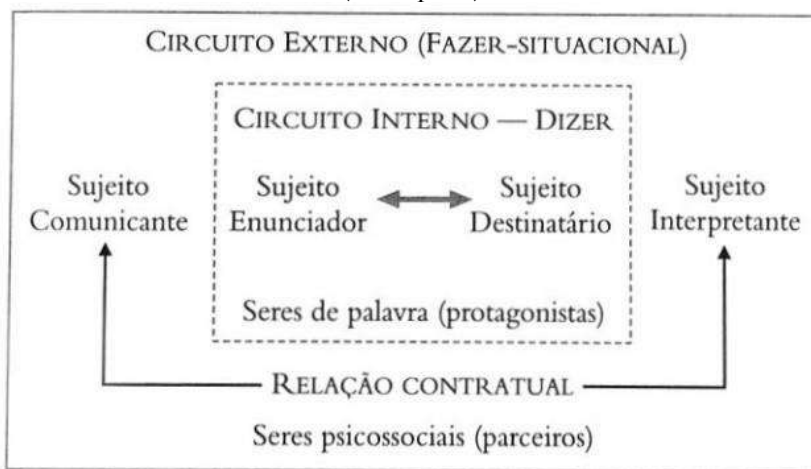
### **A construção do discurso sob a ótica semiológica: uma breve exposição**

A *Análise Semiológica do Discurso*, criada por Patrick Charaudeau (2005, p. 13), sugere uma produção de discurso, em caráter sociointeracional, que associa elementos contextuais, externos, a elementos estruturais, internos, de sua expressão. Tal conexão é viabilizada por mecanismos formais de organização fornecidos por diversas semioses, isto é, tanto pelas línguas naturais quanto pela distribuição estratégica dos signos visuais no texto, as quais se materializam em uma relação indissociável e situacional de forma e de sentido. Assim, o ato de linguagem, segundo o teórico francês (2008, p. 11-30), é colocado em ação por “sujeitos duplos”, tanto na posição de emissor quanto na de receptor do discurso. Na qualidade de produtor de sentido intencional, o emissor, chamado de *eu-comunicante* (EUC), volta-se, sempre, a influenciar um dado receptor, chamado de *tu-interpretante* (TUi).

Na sequência da produção comunicativa, o EUC, em caráter de “encenação”, a partir de um projeto de influência determinado por um dado contrato comunicativo acordado entre os sujeitos do ato de linguagem, projeta, no circuito interno, certas imagens

discursivas, representadas pelo *eu-enunciador* (EUE), que condigam com um interpretante previamente idealizado, chamado de *tu-destinatário* (TUi). Esses sujeitos compõem, conjuntamente, a *mise-en-scène* do ato de linguagem e, a fim de que ele dê certo em seu empreendimento de influência, o destinatário construído como perfil tem de coincidir com o do interpretante real, assim como o perfil de enunciador tem de ser percebido pelo interpretante como um representante fiel do que o comunicante que o projeta deseja realmente expressar. Vejamos, de modo ilustrativo, como tal processo se forja no quadro a seguir:

**Quadro 01:** composição da *mise-en-scène* comunicativa, com a articulação de seus circuitos e de seus respectivos sujeitos, proposta por Charaudeau (2008, p. 21).



Esse processo de produção de sentido que, para a Semiolinguística, é representada pelo *sentido de discurso*, seria construído pelo chamado *processo de semiotização do mundo* (Charaudeau, 2005, p. 13-17), que, por um duplo e articulado processo de simbolização da realidade, chamado de *processo de transformação* e de *processo de transação*, organizaria, pela linguagem, a leitura das coisas e dos fatos que nos rodeiam, conduzido, externamente ao ato linguageiro, pela interpretação da realidade



de determinados grupos sociais, que transforma, por sua vez, um “mundo a significar” em “um mundo significado”.

No *processo de transformação*, o mundo, ao redor do falante, passa, paulatinamente, de um mundo a transformar a um mundo transformado em quatro etapas: **(I)** de *identificação*, na qual se constroem identidades sógnicas nominais; **(II)** de *qualificação*, na qual, em seguida, engendram-se identidades sógnicas descritivas; **(III)** de *ação*, na qual, pelas ações e pelos processos dinâmicos de mundo, forjam-se identidades narrativas; **(IV)** de *causação*, em que, as ações, praticadas ou sofridas pelos sujeitos, estruturam-se mais amplamente em relações lógicas de casualidade entre os acontecimentos do mundo.

Por sua vez, o *processo de transação* possibilita ao comunicante colocar em interação o mundo transformado, realizando-se em conjunto, conforme Charaudeau, por quatro princípios indissociáveis: **(I)** de *alteridade*, que consiste em fazer o sujeito reconhecer o seu papel no quadro de ação interativo tanto pela semelhança quanto pela dissemelhança quando confrontados com o outro; **(II)** de *pertinência*, que prima pelo reconhecimento, por parte dos sujeitos da interação, das representações de mundo dadas pelos signos que compõem o processo transacional de linguagem e da sua relevância de uso a cada contrato comunicativo estabelecido; **(III)** de *influência*, que está relacionado aos processos discursivos de influência do interlocutor; **(IV)** de *regulação*, que, ligado ao princípio da influência e ao campo das estratégias discursivas, controlaria, em caráter coercitivo, as regras de comunicação e as estratégias de ação dos sujeitos nos seus contextos comunicativos, caras a cada contrato comunicativo estabelecido. Vale salientar que o *processo de transformação* é guiado pelo *processo de transação*, a que o pesquisador francês (2005, p. 16-17) chama de “liberdade vigiada”. Agora, passemos aos elementos contextuais que nortearão a análise de nosso *corpus*.

## Os imaginários sociodiscursivos sobre a mulher e a construção da ideologia *red pill*

O conceito semiolinguístico de **imaginários sociodiscursivos**, segundo Charaudeau (2017), consiste na expressão de interpretações simbólicas e afetivas da realidade e de seus acontecimentos, a partir de determinados ritos sociais, manifestos e inculcados, consciente ou inconscientemente, na memória coletiva dos grupos pelo processo interacional, a partir dos saberes de conhecimento e de crença das coletividades. Nesse sentido, os imaginários se organizam “em sistemas de pensamento coerentes, criadores de valores, desempenhando o papel de justificação da ação social e se depositando na memória coletiva.” (*op. cit.*, p. 579).

No entanto, de acordo com a proposta de pesquisa do nosso *corpus*, para entendermos melhor a construção de imaginários que cercam a mulher, sobretudo, na sociedade ocidental, cabe-nos avaliar a noção de *arquétipo*. Monnerat (2008) comenta que a noção psicanalítica de *arquétipo*, na visão de Carl Jung, seriam interpretações mais amplas sobre os fenômenos de mundo que fundamentariam, de seu lugar, a psique humana em seu mais profundo inconsciente, formando, desde os primórdios da vida humana, pensamentos em comum sobre determinados elementos existentes de nossa realidade.

No caso dos arquétipos de gênero, o *arquétipo masculino*, conhecido como o do “O Grande Pai”, expressa pela representação mítica do herói, revela o papel do homem em sociedade como o detentor da força, o provedor e o protetor da família. Já o *arquétipo feminino*, conhecido como o da “Grande Mãe” e o da “Donzela”, baseia-se nos papéis sociais atribuídos à mulher desde os primórdios tempos, por meio da representação da “heroína”, como os de gerar a vida humana, logo, vinculando-se a ela as características de pureza, de castidade e de ingenuidade, que impulsionam, a reboque delas, as características extremadas de cuidado, de paixão e de emoção.

Trazendo tais conceitos para a contemporaneidade brasileira, DaMatta (1984) explica tais referências dos papéis sociais e basilares de homem e de mulher a partir dos lugares dicotômicos da *casa* e da *rua* estipulados pela sociedade tradicional brasileira. O autor afirma que, ao se associar a detenção da força ao homem, restou-lhe, sempre o espaço da rua, que fornece a ele a origem do sustento de sua família, e, ao se relacionar a questão de cuidado à mulher, foi-lhe destinado o *espaço da casa*, relegando-a a um lugar marginal em sociedade caso ela não se comporte conforme o esperado. Nessa lógica, “se a mulher é da rua, ela deve ser vista e tratada de outro modo. Trata-se, portanto, das chamadas mulheres da ‘vida’, pois rua e vida formam uma equação importante no nosso sistema de valores.” (1984, p. 30).

Tais interpretações engendram e reforçam, ainda na atualidade, a construção de vários estereótipos referentes à mulher em sociedade relativos ao exagero e às atitudes extremas, relativos, sobretudo, ao exagero, como o de passional, o de consumista e, até mesmo, o de louca. A construção gradativa do discurso preconceituoso e estereotipado sobre o feminino, cujo processo começa nos arquétipos e culmina na criação dos estereótipos, na qualidade de discursos que se fecham, usados como mecanismo de defesa entre os próprios grupos (Charaudeau, 2017), prepara um fértil terreno para a construção (e a manutenção) da ideologia *red pill*.

O conceito de *ideologia*, conforme Eagleton (1997), consistiria, em um entendimento mais amplo sobre o assunto, na formação de um sistema de ideias ou de discursos que constrói, globalmente, as visões de mundo sobre um determinado acontecimento social, de forma individual ou coletiva, a partir das representações, dos imaginários, dos mitos, dos valores e da cultura de um povo.

Nesse âmbito, os imaginários sociodiscursivos exerceriam um papel fundamental nesse processo, uma vez que, como formações discursivas que influenciam a recepção da realidade, ajudariam, pela palavra ou por qualquer outro signo, a construir e a reforçar, na mente dos grupos sociais, as ideologias, sejam elas boas, sejam elas ruins. Sobre esse fato, cabe-nos refletir sobre o poder ideológico das

palavras e dos símbolos a partir dos ensinamentos de Bakhtin e de Volóchinov, os quais defendem que “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios.” (1986, p. 41).

No tocante ao engendramento específico da ideologia patriarcal a respeito da mulher, Chauí ainda assevera que essa específica visão de mundo se fundamenta, geralmente, em determinados valores tradicionais defendidos pelo grupo masculino no seio social, representativos, por sua vez, de uma lógica de pensamento dominante que se sedimentou ao longo de milênios. A filósofa, sobre esse fato, reflete que o poder patriarcal,

fundado na autoridade do pai, do chefe de família, legitima a submissão das mulheres aos homens, tanto pela afirmação da inferioridade feminina (fraqueza física e intelectual), quanto pela divisão de papéis sociais a partir das atividades sexuais, isto é, o sentido de feminilidade como sinônimo de maternidade e de domesticidade. (CHAUÍ, 2008, p. 100).

Pode-se alocar, nesse espectro de pensamento, a visão *red pill* sobre o papel social feminino. A ideologia *red pill*, nesse sentido, insere-se no cenário atual de retomada conservadora em reação ao feminismo dito “politicamente correto”. Ela agiria, recursivamente, na sociedade tradicional, como um dos mecanismos discursivos de que o homem conservador dispõe para se defender do tal feminismo “politicamente correto”, visto como ameaçador a ele no sentido de manutenção da sua liderança, do seu controle e da sua hegemonia históricos de poder perante tais acontecimentos, devendo esse movimento feminino de retomada de espaços, na compreensão deles, ser contido urgentemente.

Consoante Freeman (2022), o movimento *red pill*, em seu nome, tem origem no filme *Matrix* (1999), protagonizado pelo ator Keanu Reeves, em que o seu protagonista, Neo, tem, diante de si, dois caminhos a seguir para compreender a sua realidade de forma mais plena: tomar a versão azul (a *blue pill*) e seguir em seu mundo de

ilusões, ou justamente optar pela ingestão da vermelha (a *red pill*), que lhe mostraria o “caminho da verdade”, ainda que este lhe seja doloroso. Em uma construção metafórico-metonímica, poderíamos compreender, no contexto de produção dessa ideologia, o sentido do “*red pill*” como “doses” necessárias que estimulariam o reacionarismo frente ao suposto “politicamente correto”, que é conhecido como um conjunto de discursos reivindicatórios de direitos por parte das ditas “minorias”, grupo esse em que se inserem as feministas.

Esse movimento, de alcance internacional, tem, no Brasil, o seu maior representante na figura do *influencer* Thiago Schultz, apelidado de “O calvo da Campari”<sup>3</sup>, que, de seu lugar, mantém a página *@thiagoschultzoficial*, bem assim como cursos virtuais em que se propõe a ensinar, de acordo com a ideologia desse grupo, como conquistar uma mulher e comportar-se diante delas.

Em uma análise geral dos seus vídeos, notam-se discursos que direcionam, ideologicamente, a percepção desse grupo sobre a mulher em geral, colocando-a em “categorias”, algo que dialoga com o conceito postulado por DaMatta (1984). Para se relacionarem com esses homens, elas deverão adequar-se a certos critérios como, por exemplo, ser submissa, obediente, atraente e inferior em influência de espaço e de poder, algo que configura, discursivamente, uma prática misógina, logo, remetendo ao conceito de violência verbal defendida por Charaudeau (2019). Segundo o autor, “A violência verbal vem de um ato de linguagem que se manifesta pelo emprego de certas palavras, estruturas ou expressões capazes de ferir psicologicamente uma pessoa, presente ou ausente, diretamente dirigida ou em posição de terceiro” (*op. cit.*, p. 446). Para a sua apreensão como sentido de discurso, a violência verbal em questão dependerá da compreensão do interpretante implicado nessa específica interação.

---

<sup>3</sup> Instagram: *@manualredpill*; *@thiagoschultzoficial*.

Disponível em: <https://veja.abril.com.br/comportamento/movimento-red-pill-revela-a-face-cruel-e-reacionaria-do-machismo>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Podemos entender que tal movimento expõe as chagas de uma certa “crise da masculinidade”. Sobre esse recente (e polarizado) fenômeno social, Gazalé (2017, p. 13) defende a tese de que os homens defensores de tais pensamentos sentiriam uma certa nostalgia (ou uma ilusão) de um passado em que (supostamente) detinham o poder sobre tudo e todos, quando o seu aspecto característico de força e de virilidade eram (aparentemente) valorizados. Sendo assim, esse homem

Cultivando a nostalgia do herói viril e dominador, a retórica vitimista dos *masculinistas* denuncia uma inversão da relação de força entre os gêneros, sente falta dos bons e velhos tempos do patriarcado e deseja um retorno à polarização tradicional dos papéis sexuais. Desde que as mulheres, ávidas por revanche, depuseram o homem de sua supremacia para tomar o poder, tudo está se decompondo e se desmoronando, eles dizem. (GAZALÉ, 2017, p. 13).<sup>4</sup>

Para concluirmos, Gazalé (2017, p. 20) defende a ideia de que associar o homem como o detentor da força consiste, na realidade, em uma verdadeira construção mítica e fantasiosa, que faria tanto o próprio homem quanto a mulher sofrerem e entrarem em conflito; no caso do homem, por serem obrigados a mostrarem a sua força e virilidade por uma tradição social – o que, muitas vezes, não o são em sua essência –, e, no caso da mulher, pelo processo histórico opressor de subalternidade ao qual são submetidas diuturnamente. Sobre essa constatação, Gazalé comenta que, por parte dos homens,

A dificuldade vem do fato de que a virilidade se apresenta como um fato de natureza a-histórica, enquanto que ela não passa de mito, ou

---

<sup>4</sup> **Texto original:** *Cultivant la nostalgie du héros viril et dominateur, la rhétorique victimaire des masculinistes dénonce un renversement du rapport de force entre les genres, regrette le bon vieux temps du patriarcat et souhaite le retour à la polarité traditionnelle des rôles sexuels. Depuis que les femmes, avides de revanche, ont dépossédé l'homme de sa suprématie pour prendre le pouvoir, tout se décompose et se délite, disent-ils.* (GAZALÉ, 2017, p. 13).

seja, uma construção cultural imaginária. A Humanidade é uma “espécie fabuladora”, que ordena e forma o mundo pela ajuda de signos e de ficções próprias que orientam as condutas e as aspirações humanas. O humano, ser de linguagem e de narrativa, pensa sua identidade através da linguagem, dos símbolos e das obras. Como a virilidade, estando no centro da cosmologia masculina, teria escapado à fantasia? Uma fantasia tanto mais normalizada quanto afirma não dever nada à imaginação, mas tudo à natureza: o homem supõe ser portador de uma potencialidade viril, que é convocado a desenvolver, sob pena de decair. (GAZALÉ, 2017, p. 20).<sup>5</sup>

Sigamos, agora, para a análise de nosso *corpus*.

## Análise

Pretendemos, por meio de um *corpus* de duas peças, analisar brevemente como os imaginários sociodiscursivos fundamentadores da ideologia *red pill* determinam a concordância do tu-interpretante, expressa pelo gênero discursivo *comentário de rede social*, em dois textos do gênero discursivo *postagem*, presentes na página *@thiagoshultzooficial*, situada na rede social *Instagram*. Inicialmente, vejamos como a *mise-en-scène* do ato de linguagem se constrói nesse particular ambiente enunciativo:

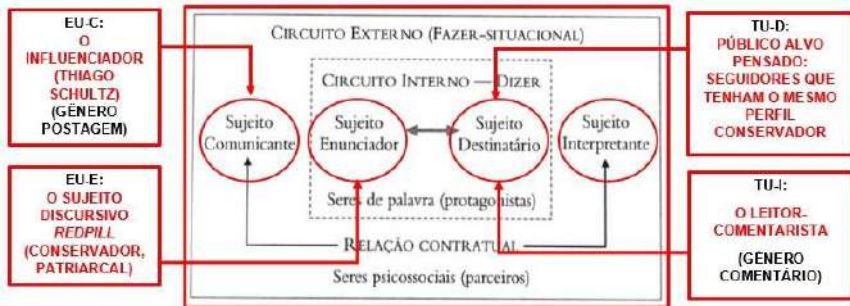
Nessa realidade esquemática, tanto o primeiro quanto o segundo vídeo são exemplares do gênero discursivo *postagem de rede social*, colocados em interação pelo comunicante influenciador Thiago Schultz. Este, por sua vez, projeta um enunciador na *mise-*

---

<sup>5</sup> **Texto original:** *La difficulté vient du fait que la virilité se donne come un fait de nature anhistorique, alors qu'elle a tout de mythe, c'est à dire d'une construction culturelle imaginaire. L'humanité est une "espèce fabulatrice" qui ordonne et façonne le monde à l'aide de signes et des fictions propres à orienter les conduites et les aspirations humaines. L'humain, être de langage et de récit, pense son identité a travers le langage, les symboles et les œuvres. La virilité étant au cœur de la cosmologie masculine, comment aurait-elle échappé au fantasme? Un fantasme d'autant plus normatif qu'il pretend ne rien devoir à l'imagination, mais tout à la nature: l'homme est supposé être naturellement porteur d'une potentialité virile, qu'il est sommé de développer, sous peine de déchoir.* (GAZALÉ, 2017, p. 20).

*en-scène* comunicativa, construindo, discursivamente, a imagem de um sujeito conservador, no sentido de idealizar um *tu-destinatário* coletivo. A compreensão dos vídeos e o reconhecimento dos discursos expressos que representam, de modo mais amplo, a ideologia *red pill*, por parte dos comentaristas-interpretantes, são representados pelos textos do gênero discursivo *comentário de rede social*, elemento esse do *corpus* que se mostra de especial interesse nosso para análise.

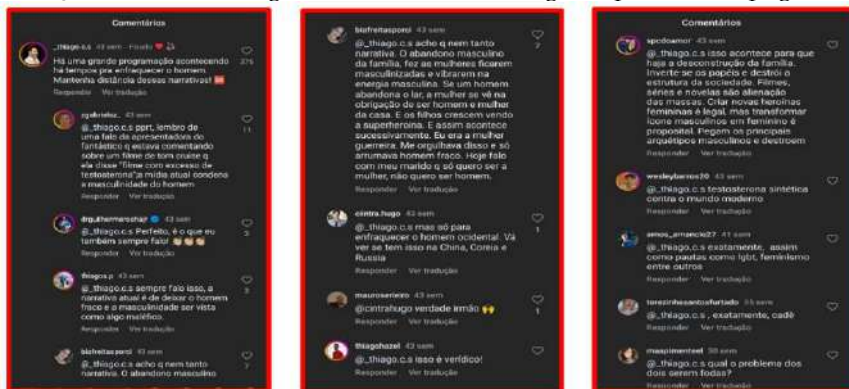
**Quadro 02:** esquematização da *mise-en-scène* comunicativa de Charaudeau (2008, p. 21), que mostra a disposição dos atores (sujeitos), reais e projetados, responsáveis pela expressão discursiva presente no *corpus*.



As marcas linguísticas a serem privilegiadas em nossa análise serão as de *descrição*, promovidas a partir do traço semântico do *nomear-qualificar* (Charaudeau, 2016, p. 112), cujas etapas de identificação e de qualificação, conjuntamente, fazem ecoar, polifonicamente, pelo discurso produzido e pelas escolhas lexicais, os imaginários e a ideologia *red pill*. Vamos às peças:



## Peça 1: comentários gerados no vídeo em lugar específico da página.



Fonte: Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/p/CmZbLkvj8gm/?hl=pt-br>. Acesso em: 23 ago. 2023.

Na **peça 1**, o vídeo para análise mostra o eu-comunicante Thiago Schultz falando de certas “narrativas” de subversão de força física entre o homem, entendido arquetipicamente como o mais forte, e a mulher, como a mais fraca, que, segundo ele, andam muito presente nos filmes e nas séries atualmente, sobretudo, as de temática de super-heróis, como, por exemplo, a da Mulher Maravilha. Segundo o influencer, a quebra de estereótipos em questão seria um movimento de enfraquecimento da supremacia e da força masculina, uma vez que, para ele, “a capacidade de violência é masculina, não feminina”.

A partir da postagem “Há uma grande programação acontecendo há tempos pra enfraquecer o homem”, comentários surgem sobre os papéis masculinos e femininos que lhe são atribuídos historicamente, tanto de seguidores masculinos, os quais dizem que “filme com excesso de testosterona, a mídia atual condena a masculinidade do homem” e que “a narrativa atual é de deixar o homem fraco e a masculinidade ser vista como algo maléfico”, como de uma seguidora feminina, a qual assevera que “o abandono masculino da família fez as mulheres ficarem masculinizadas e vibrarem na energia masculina.(...)” e que as mulheres, ao se tornarem “heroína” de seus lares” (leia-se

“provedora”), só “arrumava homem fraco. Hoje, falo com meu marido que só quero ser mulher, não quero ser homem”.

Em comum a esse grupo de comentários, nota-se, no do seguidor masculino, a prevalência do adjetivo *fraco*, reportando-se ao substantivo/nome concreto *homem*, bem assim como o adjetivo *maléfico*, referindo-se ao substantivo/nome abstrato *masculinidade*; e no da seguidora feminina, os adjetivos *masculinizada*, referenciando o substantivo concreto *mulher*, e *masculina*, caracterizando o substantivo abstrato *energia*. Em todos esses casos, a aplicação dessas descrições como discurso, expressas pelo processo semântico do *nomear-qualificar* (Charaudeau, 2016, p. 112), desvela, pelo discurso, de modo conjunto, características masculinas e femininas que subverteriam, nessa lógica *red pill* de perceber o mundo, os papéis sociais atribuídos historicamente a homens e a mulheres, uma vez que o que se espera de um *homem*, na realidade desse grupo peculiar, é que ele seja *forte e bruto*, e que a *mulher* seja *frágil e dependente*. Tais escolhas lexicais sugerem que essa quebra de estereótipos é vista, ideologicamente, como ameaça para esse grupo *red pill*.

No vídeo da **peça 2**, o comunicante Thiago Schultz discorre sobre os papéis sociais que o homem e a mulher devem exercer em sociedade, entendendo que o papel do homem é ser o líder da família, defendendo, sob justificativas bíblicas e históricas como argumento de autoridade na defesa de sua tese, que a mulher seja líder onde ela quiser, mas que, dentro de casa, o homem tem de mandar, de dar a palavra final e definitiva em todas as decisões.

Nessa senda, os comentários se desenvolvem no fio (em ambiente interno) de um dos comentários principais feito por um seguidor masculino da página, o qual diz que

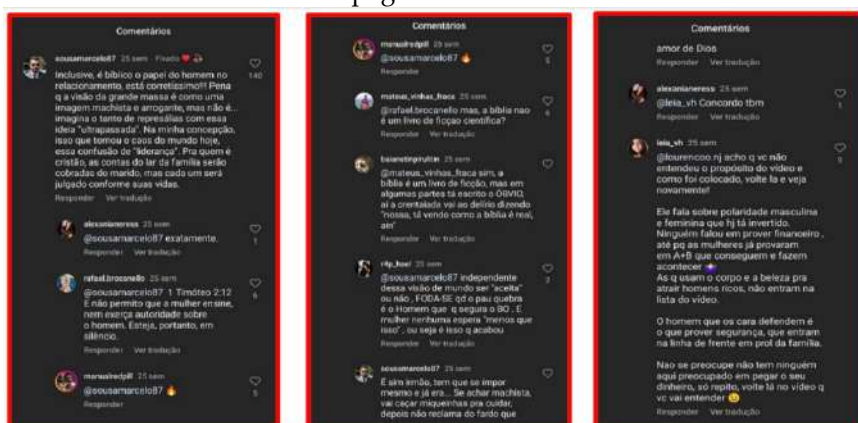
inclusive, é papel bíblico do homem no relacionamento, está corretíssimo!!! Pena q a visão da grande massa é como uma imagem machista e arrogante, mas não é... imagina o tanto de represálias com essa ideia “ultrapassada”. Na minha concepção, isso que se tornou o caos do mundo de hoje, essa confusão de “liderança”. Para quem é

**cristão**, as contas da família serão cobradas do marido, mas cada um será julgado conforme suas vidas. (grifos nossos).

As primeiras adjetivações, ou seja, a de *machista* e a de *arrogante*, reportando-se à identidade nominal ou substantiva *imagem* (pelo contexto, do homem) sugerem, pragmaticamente, de acordo com os valores que prega, que o replicador, no comentário, não se nota como detentor de tais características.

Veja o comentário em questão na primeira coluna a seguir:

**Peça 2:** comentários gerados no vídeo em lugar específico da página. Fonte:



Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/p/CreaXTxRCh/?hl=pt-br>. Acesso em: 27 ago. 2023.

Já o pronome adjetivo possessivo de primeira pessoa *minha*, ao se referir ao nome *concepção*, reforça uma linha subjetiva de posicionamento que se coloca com base em argumentos de autoridade que recuperam dados imaginários sociodiscursivos bíblicos construídos sobre o feminino. Por fim, o adjetivo *cristão*, referindo-se ao pronome relativo indefinido substantivo *quem*, sugere que as pessoas possuidoras de tal característica devem cobrar do homem a responsabilidade do provimento da família, em caráter de obrigação.

De acordo com Charaudeau (2016, p. 115), o traço semântico-discursivo do *nomear-qualificar* expressa, em certos contextos, a *tomada de partido*, assim como defendem Bakhtin e Volóchinov (1986, p. 41-43), pelo conceito de signo ideológico. Nesse ato de linguagem específico, a visão sobre as mulheres, a partir dos valores pregados por sua doutrina, não determinaria o pensamento em questão como algo da ordem do negativo, do mal, ajudando-nos a inferir que as doutrinas e as ideologias direcionam a interpretação dos valores que deveriam ou não ser adotados coletivamente e/ou individualmente. Charaudeau (2017, p. 586-587) afirma que os saberes de crença da ordem religiosa engendram imaginários sociodiscursivos a partir dos *saberes de revelação*, ligados, portanto, a discursos doutrinários e ideológicos, que se justificam, genericamente, como *doxa*, opiniões a partir da existência de uma verdade que não pode ser provada.

Isso notoriamente é percebido no comentário seguinte, em que o outro tu-interpretante masculino recorre a um versículo bíblico do livro de *Timóteo* em concordância ao anterior, cuja citação é evocada de modo a provar como verdade o seu entendimento sobre o papel da mulher em sociedade, visto em “1 Timóteo 2:12 Eu não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade sobre o homem. Esteja, portanto, em silêncio”. A reboque desse assunto, vale trazer as palavras de Gazalé, ao comentar, a partir do mito bíblico de Eva, que a mulher, ao receber as atribuições de passional, de sedutora, de louca ou de traiçoeira, passou a ser vista com desconfiança em suas atitudes, o que é expresso na Bíblia a partir do que já era pregado, por exemplo, pela mitologia grega. Segundo a filósofa francesa,

a religião tomará o controle dessa história mitológica, fazendo de Eva a sedutora, aquela para quem, como Helena ou Pandora, todos os infortúnios chegaram. A primeira fêmea desobedeceu, arrastando Adão e todos os seus descendentes para a Queda. Por fim, a abençoada comunhão com Deus no Jardim do Éden. Pela culpa de Eva, o pecado entrou no mundo e, definitivamente, afastou as

criaturas de seu Criador. Nos sermões dos teólogos da Idade Média, cheio de termos misóginos, a mulher sempre aparece como uma predadora cruel e maléfica (GAZALÉ, 2017, p. 25).<sup>6</sup>

É notado, nesse comentário, um conceito sobre a mulher que ajudou, possivelmente, pela ordem do sagrado, a legitimar imaginários sociodiscursivos de opressão às mulheres ao longo de milênios, com base em dogma. Este, alocado, portanto, em uma ordem discursiva do sobrenatural, ajudaria a desvelar (e a justificar), subjetivamente, verdades de forma mais ampla pelo viés do sagrado, não abertas, por isso, a questionamentos e a argumentos contrários.

### Para refletir...

Em nossas análises, pudemos observar que os imaginários sociodiscursivos de diversas matizes sobre o feminino e as ideologias antifeministas norteiam a intencionalidade e a aceitabilidade dos textos analisados, comprovando o fato de que as ideologias e os imaginários se “retroalimentam”. Explica-se: pela língua e pelo discurso, os imaginários constroem ideologias, e as ideologias, já formadas e guiando as visões de mundo de uma certa coletividade com os seus sistemas fechados de interpretação, ajudam a produzir, renovar e/ou reforçar os imaginários sociodiscursivos já existentes na memória discursiva coletiva.

Notamos, ainda, que a atitude *red pill* consistiria, de fato, em uma ideologia misógina que, como um dos “tentáculos” da ideologia neoconservadora, intenta reforçar, coletivamente, a ideia

---

<sup>6</sup> **Texto original:** *la religion va prendre le relais de ce récit mythologique et faire d'Eve la tentatrice, celle par qui, comme Hélène ou Pandore, tous les malheurs arrivent. La première femme a désobéi, entraînant Adam et tous ses descendentes dans le Chute. Fini, la bienheureuse communion avec Dieu dans les jardin d'Éden. Par le faute d'Eve, le péché est entre dans le monde et a définitivement éloigné les creatures du Créateur. Dans les sermons des théologiens du Moyen Age, saturés de thèmes misogynes, la femme apparaît toujours comme une prédateur cruelle et malefique* (GAZALÉ, 2017, p. 25).

de que os homens são naturalmente superiores às mulheres em força, em inteligência, em liderança e em sociabilidade em um cenário em que a masculinidade tradicional é questionada, sendo usada como uma tática de dominação, de “sobrevivência” e de resposta do grupo patriarcal à luta feminista. A situação de retomada de tais valores conservadores, a nosso ver, expõe, justamente, as garras de uma ideologia sexista e segregadora, cujo embate sócio-discursivo-ideológico expressa uma possível “crise da masculinidade”, que revela, sub-repticiamente, uma certa insegurança por parte desses homens perante a própria noção de masculinidade e o protagonismo feminino.

## Referências

BAKHTIN, M.; VOLÓCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Trad. André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHARAUDEAU, P. Reflexões para a análise da violência verbal. *Revista Desenredo*, v. 15, n. 3, 12 set. 2019, p. 443-476.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, V. (org.). *Análises do discurso hoje*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 11-30.

- CHAUÍ, M. *O que é ideologia?* São Paulo: Brasiliense, 2008.
- DAMATTA, R. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- FREEMAN, F. *Pílula vermelha*. Washington: Amazon, 2022.
- GAZALÉ, O. *Le mythe of virilité: un piège pour les deux sexes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2017.
- MONNERAT, R. S. M. Os homens são mulheres felizes: seleção lexical e polifonia na construção da identidade de gênero. In: HENRIQUES, C. C.; SIMÕES, D. (org.). *Língua Portuguesa, Educação & Mudança*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2008.

# REPRESENTAÇÕES E REPRESENTATIVIDADE NEGRA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL: DA EXISTÊNCIA À RESISTÊNCIA

André Marques da Silva<sup>1</sup>  
Beatriz dos Santos Feres

## Introdução

Este trabalho apresenta um breve recorte da pesquisa em desenvolvimento na tese de doutorado em Estudos de Linguagem do Posling-UFF. Fundamentados na Teoria Semiociológica de Análise do Discurso, buscamos desenvolver uma análise semiociológica sobre a representação e/ou representatividade negra em contos ilustrados destinados, prioritariamente, ao público infantil/juvenil. Na esteira de Street (2014), entendemos que a literatura, como um bem cultural, por ter sido fundada a partir de letramentos coloniais, pode (re)produzir imaginários raciais e estereótipos negativos sobre minorias étnico-raciais, estabelecendo relações de poder, hierarquia e dominação no discurso literário. Dessa maneira, analisar a representatividade negra em contos ilustrados é uma forma de investigar de que maneira o quadro de (in)visibilidade e (sub)representação tem sido (des)construído pelas instâncias de produção da Literatura Infantil/juvenil. A análise fundamenta-se nos pressupostos teórico-metodológicos da Teoria Semiociológica, tendo como base as operações de identificação e qualificação, os imaginários sociodiscursivos, os modos de organização do discurso e a dimensão argumentativa do narrar. Para analisar a semiose verbo-

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Profa. Dra. Beatriz dos Santos Feres. É membro dos grupos de pesquisa LeiFen-UFF e GEPELT-UFF. E-mail: andremarques@id.uff.br



visual dos contos ilustrados e sua dimensão argumentativa, além da Semiolinguística, fundamentada em Charaudeau (2008) e Feres (2019; 2023), recorreremos a um aporte interdisciplinar com teóricos como Colomer (2017), Linden (2011) e Street (2014), tendo como *corpus*, os seguintes contos ilustrados: *Ciça* (Possatti, 2004) e *Da minha janela* (Júnior, 2019).

## **Contos ilustrados**

O modelo de livro ilustrado/com ilustração, tomados aqui como *conto ilustrado*, é, segundo Linden (2011), um modelo gráfico que começa a ganhar formato no final do século XVIII, quando se desenvolvem as primeiras técnicas de xilogravura que permitiam gravar em uma mesma página de livro caracteres gráficos (letras) e figuras (imagens). O livro ilustrado, por sua natureza híbrida, articula uma semiose verbo-visual, incorporando ou assimilando “gêneros, tipos de linguagem e tipos de ilustração” no objeto/suporte livro (Linden, 2011: 29). A autora entende que o livro ilustrado não constitui um gênero discursivo, mas uma forma específica de expressão capaz de veicular no suporte – objeto livro ilustrado – gêneros de natureza diversa, como contos, fábulas, poemas, apólogo etc.

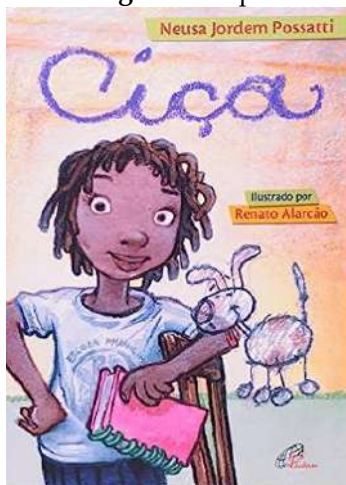
O conto ilustrado, pensado/produzido por uma instância compósita (EUC) – escritor e ilustrador – é destinado tanto às crianças/jovens (TUd1), leitor em formação, quanto aos leitores mediadores (TUd2), o adulto consumidor (mãe/pai, professores etc.). Segundo Colomer (2017) e Feres (2023), o conto ilustrado, assim como toda obra literária destinada ao público infantil, tem uma dupla finalidade: de um lado, a função formativa para o leitor-mirim, que visa a auxiliar tanto em sua socialização/integração com o mundo cultural do adulto, quanto na apreensão de valores e normas do grupo social a que pertence e, de outro, a função lúdica, que visa a entreter o leitor e levá-lo a uma fruição literária, despertando-o para o prazer da leitura.

Como acontece na literatura canônica, a produção literária de livros destinados a crianças (literatura infantil/juvenil) desenvolveu um padrão estético-literário à moda europeia, estabelecendo um fenótipo “padrão” dos personagens como modelo “universal” de criança, engendrando um histórico processo de exclusão/invisibilização da identidade negra. O cenário de invisibilização começa a mudar a partir da Lei 10.639/2003, quando começam a emergir, inclusive por meio de políticas públicas do PNL D Literário, produções de obras com temática racial, buscando a valorização do povo e da cultura negra.

### **A representação negra: da invisibilidade aos estereótipos**

O conto ilustrado *Ciça*, obra escrita por Neusa Possatti e ilustrada por Renato Alarcão (2004), insere-se no quadro de obras de Literatura Infantil de *representação negra*. O conto narra a história – aventuras/infortúnios – de Cecília, uma menina negra que mora com sua família numa casa muito pobre, localizada em uma área rural do Brasil, região de produção cafeeira. A família de Ciça trabalha na plantação e na de derrida de café. Analisemos a capa abaixo:

**Figura 1:** Capa



Fonte: Possatti; Alarcão (2004)

A capa, elemento paratextual que contribui para a construção dos efeitos de sentido, é capaz de sugerir e/ou evocar pistas sobre o propósito comunicativo da obra e sobre seus personagens. Na parcela verbal, a instância de produção compósita, constituída por ilustrador e escritora, apresenta o título da obra – **Ciça** –, que dá nome à protagonista da história. A representação gráfica recria efeitos multimodais, construindo contornos e traços de uma letra cursiva grafada a giz de cera, sugerindo assim um universo contado a partir da ótica (escrita/narração) de uma criança. Na semiose visual, a imagem figurativa, em plano médio, identifica/qualifica os traços identitários da personagem: uma menina negra, de cabelos crespos e olhos negros expressivos. A menina, que veste uniforme de escola pública e segura um caderno à mão, usa uma muleta, objeto que a identifica-qualifica como uma criança com deficiência física. Ao seu lado, representa-se, com traços de desenho infantil, a figura de um cãozinho.

As sequências de ação que movimentam a história são, via de regra, de natureza social. Baseando-se em Charaudeau (2008), entendemos que as ações e os processos narrativos desencadeados pela personagem Ciça transformam-na em um *actante-vítima* cujo agente, nessa perspectiva, é um agente involuntário e não humano. Não existe na trama um agente humano como vilão antagonista ou um desejo/força de aventura ou sentimento libertário que desencadeia as ações para uma dimensão de conflitos e desequilíbrios. São os infortúnios de natureza social e econômica (pressão social) que projetam situações de desequilíbrio, empurrando os personagens para determinadas ações/fazeres, que constroem as *buscas* e os papéis narrativos diversos.

Na lógica narrativa apresentada por Charaudeau (2008), a construção de uma narrativa se organiza a partir de um processo de *abertura*, de *buscas* e de um *fechamento*, seguindo uma configuração enunciativa que pode constituir um dispositivo comunicativo em primeira pessoa (elocução), projetando a figura de um narrador-personagem (homodiegético) ou em terceira pessoa (delocução), configurando um narrador-observador

(heterodiegético). Numa cenografia enunciativa, *Ciça* projeta-se como sujeito-narrador (EUE), numa enunciação elocutiva, narrando a história a partir de suas vivências/experiências, do seu ponto de vista de menina negra, de família pobre, que precisa trabalhar na lavoura para sobreviver. Numa situação de *abertura*, mesclando texto verbal e ilustração, entre páginas duplas e páginas simples, ela começa a contar a história, descrevendo a casa onde mora e cada um de seus familiares. Espera-se que o leitor, acionando seus conhecimentos de mundo, estabeleça relações de causalidade entre a ilustração (uma casa pobre) e a condição socioeconômica da família.

Em *Ciça*, o espaço rural reflete as desigualdades sociais do campo, onde se estabelecem relações de força e poder entre o grupo que possui a terra (fazendeiros) e o grupo que depende do trabalho no campo para sobreviver. A família de *Ciça*, constituída por pobres agricultores pobres, sofre com as intempéries e com as crises que interferem na ocupação/oferta de emprego no campo, na condição de moradia e, sobretudo, na subsistência alimentar.

A narração se constrói predominantemente por uma enunciação descritiva, onde se identificam/qualificam a casa e os familiares – a mãe, o padrasto e Macalé, seu “irmão” –, ficando, por fim, Cecília, a narradora protagonista da história. A parcela verbal é, espacialmente, predominante no conto e pode constituir, de forma autônoma e suficiente, o sentido global da história.

Na primeira página que enceta a *abertura* do conto, no trecho “Minha casa é pequena.”, apresenta-se o espaço narrativo onde se desenvolve uma parte da história. O vocábulo “casa”, que introduz o objeto de discurso, retoma o seu referente visual na página simples. O processo de qualificação, engendrado por um predicado nominal/predicativo, além de expressar a dimensão reduzida do imóvel, sugere a classe social a que pertence essa família negra. A situação econômica da família é reiterada por sintagmas oracionais que identificam e qualificam a condição social de pobreza e vulnerabilidade: “A gente dorme no chão, não tem colchão.”, “Todo mundo deita.”, “Somos quatro.”. O leitor crítico, de

imediatamente, é capaz de estabelecer relações entre o processo de qualificação e a condição socioeconômica da família. A qualificação, nesse sentido, corrobora o quadro de representação permeado por imaginários raciais e estereótipos negativos reproduzidos diacronicamente em torno da identidade negra.

A descrição dos personagens articula tanto qualificações de natureza física quanto de natureza psicológica, o que pode levar o leitor a reconhecer a identidade racial e o traço/perfil psicológico de cada personagem, estabelecendo relações de causalidade entre suas ações e os papéis narrativos. A encenação descritiva se inicia com a qualificação da figura materna, que se constrói, basicamente, por meio de sintagmas oracionais. Os sintagmas “ela anda sempre triste”, “não olha muito para o céu, só para o chão”, “é calada, quieta”, “e não brinca comigo há um tempão.” constitui uma arquitetura sintático-semântica com verbos de ação e de estado. Nas orações, o referente “mãe” [identificação/mãe] e suas elipses são qualificados por argumentos internos do predicado [verbo + complementos], funcionando como termos oracionais qualificantes que indicam, pelas ações/fazeres, aspectos emocionais e comportamentais do sujeito descrito. O processo de qualificação em “é calada, quieta”, formado por predicativo [calada], qualifica subjetivamente a personagem a partir de traços psicológicos que aludem a uma condição de contrição e, em certo ponto, de uma resignação da mulher negra.

Nos predicados verbais [verbos nocionais + complementos], articulados na oração “*não olha muito para o céu, só para o chão*”, “*e não brinca comigo há um tempão.*”, há uma qualificação pelos “fazeres”, em que as ações desencadeadas pelo verbo “olhar” podem sugerir timidez e/ou baixa autoestima, vergonha e/ou submissão. No trecho seguinte, em que a narradora diz “*e não brinca comigo há um tempão*”, revela-se um distanciamento afetivo da relação entre mãe e filha em razão da condição de vida imposta pelo trabalho.

A sequência de abertura segue com a apresentação do personagem Zeca, padraсто de Ciça. O processo de qualificação

descreve a figura de um homem perigoso ou violento que parece assustar e/ou intimidar a menina. Nos enunciados, o arranjo sintático-semântico das orações, a seleção lexical dos adjetivos [armado, desagradável, macho], que funcionam como predicativos, e a construção das ações [*usa* faca na cintura] sugere ao leitor a uma atmosfera de medo e tensão, instaurando um clima de violência doméstica. A parcela verbal qualifica as ações/fazeres de Zeca como um potencial *actante-agressor* [papel narrativo] que pode reagir por resposta a uma situação de insulto e/ou agressão.

Apresentando o terceiro personagem, a narradora identifica/qualifica Macalé, o filho de Zeca. As ações a ele atribuídas, constituindo uma relação de causalidade, qualificam-no como um menino implicante, ciumento e agressivo. A apresentação de seu comportamento, a partir de suas ações/fazeres, apontam Macalé como um *actante-agressor*. O papel narrativo de agressor é construído pelas sequências de ações de “*não gostar da atenção [dada à Ciça por seu pai]*”, de “*implicar [com Ciça]*” e de “*puxar seus cabelos*”, “*beliscar*” e “*enchê-la de tapas*”. Macalé, portanto, atua com um papel narrativo de agressor na lógica narrativa. É conveniente destacar a identificação/qualificação construída no trecho: “*Puxa meus cabelos pixains...*”. O trecho demonstra como o conto, em seu contexto de produção/circulação, estava mais propenso a naturalizações e/ou reproduções de imaginários negativos em relação à estética negra, reproduzindo imaginários raciais negativos. Em contextos mais recentes, qualificar o cabelo crespo como “*pixaim*”, leva a instância de produção às regulações do contrato pela instância de recepção, formada por um público leitor mais consciente e mais crítico, não só em relação a representação racial, mas também em relação a questões atinentes a gênero e à classe. No último trecho, que encerra a apresentação dos personagens, a protagonista se apresenta: “*E tem eu. A Cecília. Mas todo mundo me chama de Ciça. [...]. Nunca conheci meu pai, mas morro de vontade. Um dia vou crescer – espero que seja logo, e vou procurar por ele, isso se minha mãe deixar.*” (Possatti, 2004: 3).

Os elementos mais significativos do processo de qualificação apresentam-se no enunciado “Nunca conheci meu pai, mas morro de vontade.”. Ciça é, portanto, uma criança negra que foi abandonada pelo pai biológico. A menina diz que deseja crescer logo para procurá-lo, entretanto, outra referência ao pai só aparece mais uma vez em toda a história.

Os processos narrativos que engendram as *buscas* constroem as sequências de ações da encenação narrativa. No conto, as ações dos personagens podem ser motivadas e/ou influenciadas por um *actante* imaterial, que, segundo Charaudeau (2008), pode ser representado por forças naturais (destino, fatalidade, acaso, pressão social, malignidade do diabo, punição divina etc.) que atuam sobre os personagens e manipulam suas ações, estabelecendo relações de força e/ou poder. Desse modo, em Ciça, as ações dos personagens se enquadram numa lógica narrativa que tem como agente um *actante sobre-humano*, qual seja, a desigualdade social. Essa condição socioeconômica é que movimenta a história e desencadeia os conflitos. O trabalho na lavoura, por exemplo, é uma imposição socioeconômica que orienta as ações dos personagens (acordar cedo, pegar o caminhão, trabalhar na lavoura) e seleciona os espaços de encenação narrativa (a casa, a carroceria do caminhão e a lavoura de café).

Os processos narrativos que movimentam a história giram em torno de três ações motivadoras que estabelecem, a partir do princípio de intencionalidade, uma finalidade das ações, desencadeando, por causalidade, outras ações. Na integração entre imagem e palavra, a semiose verbo-visual do conto mostra/conta:

*Falta*: necessidade de trabalhar/sobreviver

Sequência de ações1: *Busca*: Trabalhar: a família sai para trabalhar no campo para (sobre)viver

*Fechamento/resultado*: Espera-se melhorar as condições de vida [êxito ou fracasso];

*Falta*: É preciso estudar (escolarização)

Sequência de ações 2: *Busca*: Estudar – Ciça começa a frequentar a escola.

*Fechamento/resultado*: espera-se que Ciça supere a evasão escolar e abandone o trabalho infantil [êxito ou fracasso];

*Falta*: Ciça sofre um acidente

Sequência de ações 3: *Busca*: Ciça busca sobreviver ao acidente e se recuperar do trauma. Após cair do caminhão, na volta do trabalho, a menina é atropelada e tem uma das pernas amputadas [êxito ou fracasso]

*Fechamento/resultado*: busca-se a reabilitação e readaptação à nova vida como pessoa com deficiência física (êxito ou fracasso).

Esses três encadeamentos de ações, que compõem o eixo central da história e suas principais ramificações, contam os infortúnios de Ciça e mostram como ela precisa, a partir de então, lidar com cada situação adversa: i) o trabalho infantil, com um *fechamento de fracasso*, porque Ciça seguiu na lavoura, sem transformação e/ou melhora de vida; ii) a vida escolar de Ciça, com *fechamento sem êxito* pleno, pois a escola rivaliza com as atividades no campo; e iii) a readaptação da vida após o acidente, com *fechamento exitoso*, uma vez que a história mostra o retorno de Ciça à escola e às brincadeiras, já adaptada à nova condição física.

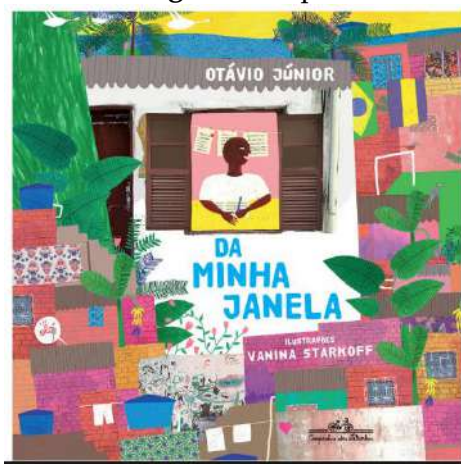
## **Representatividade negra**

A seguir, analisamos a obra *Da minha janela* escrita por Otávio Júnior e ilustrada por Vanina Starkoff. A diagramação constitui uma intersemiose – imagem e palavra – em páginas duplas, articulando na superfície da página a parcela verbal – narração/elocução da história em primeira pessoa (narrador-homodiegético) – e a parcela visual – ilustrações com representações do espaço/ambiente da favela. De sua janela, a elocução do narrador-personagem se assemelha ao percurso de uma ‘câmera subjetiva’, percorrendo os espaços da comunidade. A janela é o espaço entre dois mundos que se integram: o espaço público, que é a favela, identificada/qualificada como um



organismo social “vivo”, e o espaço privado, que representa o mundo interior do menino-narrador, contando suas memórias afetivas e experiências, a partir de imaginários sociais. Observe a capa a seguir:

**Figura 2:** Capa



Fonte: Júnior; Starkoff (2019)

A capa do livro ilustrado estabelece o primeiro contato do leitor com a obra literária. Segundo Linden (2011), é o espaço das preocupações com as estratégias de *marketing* e o lugar determinante para se estabelecer o pacto de leitura. Numa articulação entre elementos multissemióticos e multimodais, a capa engendra um *fazer saber*, um *fazer sentir* e um *fazer crer*, permitindo apreender o tipo de discurso, a ilustração e o gênero, apresentando pistas ao leitor sobre sua forma e conteúdo.

O projeto gráfico do livro apresenta em sua parcela verbal o título da obra – *Da minha janela* –, com letras em caixa alta, cor azul, sobre um fundo branco, como se fosse uma inscrição/letrero numa parede. A disposição dos sintagmas, o formato/fonte das letras evidenciam o caráter multimodal da capa e a visada de captação da instância de produção. O objeto de discurso (*minha janela*) em correferência ao signo icônico (imagem de uma janela) estabelece,

em princípio, uma relação de redundância e uma função pragmática: “dirigir a atenção do leitor para a imagem” (Santaella, 2012: 117).

Na semiose visual, os elementos que constituem a ilustração, imagem em plano aberto, identifica/qualifica o narrador-personagem, com seus traços identitários de gênero e raça: um menino negro, escritor, que, de sua janela, conta as histórias do lugar onde vive. Na ilustração da favela, traçada com cores vivas e quentes, se identificam a paisagem natural com a arquitetura vertical das casas em alvenaria, os telhados/lajes, as caixas d’água, os espaços – ruas, becos, campo de futebol, escola, biblioteca, teatro – o movimento de moradores (identidades sociais) trabalhando, estudando, brincando etc. Na encenação narrativa, o sujeito enunciador (EUE), como uma câmera subjetiva, leva o leitor (TUd) a subir e percorrer o espaço da favela, lugar de vivências, de experiências e de relações afetivas. Essa encenação visa a apresentar aspectos positivos da favela, rompendo com estereótipos e representações da favela como espaço/lugar de violência, dor e sofrimento.

Numa situação inicial de *abertura*, o narrador-personagem começa a contar a história, a nomear, identificar/qualificar a protagonista – a favela. A forma verbal [ver] flexionada na primeira pessoa cria um efeito de subjetividade no discurso, instaurando na elocução um lugar de fala. A narração, assim, sugere uma visão/percepção sobre a favela pelo ponto de vista do morador. Analise o trecho:

Da minha janela vejo o céu/ Estrelado e um castelo iluminado.  
Vejo muitas lajes e telhados remendados.  
É gente para todo lado! (Júnior, 2019, s/p)

A enunciação é situada no espaço-favela e o narrador conduz o olhar do leitor para os espaços simbólicos, como a escola, biblioteca, teatro, campo etc. Em um plano aberto, há uma ambientação da história no espaço/lugar, apresentando ao leitor o cenário. Os sintagmas verbais “vejo o céu estrelado” e “[vejo] um

castelo iluminado” indicam uma apreciação positiva da favela, em oposição aos estereótipos negativos construídos historicamente na mídia. Na parcela visual, a ilustração [identificação/qualificação] apresenta ao leitor uma noite de céu estrelado (estrelas são pipas com rabiola), tendo, ao fundo, um castelo iluminado (catedral) e uma ponte (ponte Rio-Niterói).

A ilustração do objeto *ponte*, assim como outros elementos visuais (os maciços e a catedral), funcionam como imagens dêiticas, pois fazem referência ao espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o leitor mais familiarizado às paisagens/geografia do país pode *localizar* o cenário urbano em que a favela se situa. Na composição visual da paisagem, traçada com cores frias para representar a noite, identificam-se mesclas da paisagem natural (vegetação) com a paisagem urbana da cidade (arquitetura vertical das casas, uma catedral e uma ponte), criando uma cenografia de proximidade entre o morro e o asfalto.

Os sintagmas nominais “muitas lajes” e “telhados remendados” são objetos de discurso que identificam as construções da favela. As lajes e telhados constituem referentes metonímicos de “casa” e designam por índice essas construções/moradias, já o termo “remendados” qualifica essas edificações, lajes e telhados, evidenciando as características estruturais dos imóveis que, por necessidade, passam por reformas/reparos. No sintagma “é gente para todo lado”, em articulação com a parcela visual, o referente “gente” é recategorizado pelas representações visuais das identidades dos personagens (identidades sociais, raciais, profissionais), compondo assim a diversidade/pluralidade dos moradores que que circulam pelas diversas ruas [para todo lado] da favela.

O conto ilustrado *Da minha janela* (2019) é uma narrativa não prototípica, em outras palavras, predomina a encenação descritiva. Os personagens-actantes são conectados por uma articulação entre as sequências de ações mostradas na parcela visual (mimese) e narradas na parcela verbal (diegese), descrevendo o funcionamento da favela como um “organismo”, em que cada

cidadão-morador desempenha uma relevante função social. As imagens e as palavras articulam-se de forma associativa e sequencial na superfície das páginas duplas, constituindo assim um todo significativo para o sentido global (indissociável) da narrativa.

As ações que movimentam a história, constituindo os desequilíbrios/conflitos (*falta/busca*) da narrativa, são, em grande medida, representadas pela parcela visual, com a movimentação de personagens que desencadeiam as sequências de ações: sair/chegar do trabalho, ir à escola/retornar da escola (ler, estudar), atuação artística (cantar, atuar/encenar), lazer (brincar, jogar, tomar banho de piscina). As imagens narram/descrevem ações dos personagens em seu dia a dia, afazeres/trabalho, semiotizando assim uma realidade positiva do *universo do mundo contado*. Podemos dizer, a partir dessa lógica, que as ações/fazeres ajudam a construir os processos de qualificação.

**Figura 3:** Favela



Fonte: Júnior; Starkoff (2019)

A identificação/qualificação de casas coloridas (paredes/janelas/lajes) caixas d'água azuis, antenas de televisão, varal/roupa, tubulação branca/encanamento de água vegetação verde e azul, animais (aves/gatos) constroem na parcela visual um

lugar vivo, dinâmico. Na ilustração da paisagem, para representar o espaço vertical da favela, a imagem é construída num ângulo levemente *contraplongée* (visão de baixo para cima). As construções, com cores mais quentes, se mesclam com a paisagem natural (vegetação) e com a paisagem urbana da cidade.

Numa angulação próxima ao *plongée* (visão de cima para baixo), como uma câmera panorâmica, representam-se casas coloridas (paredes/janelas), um *atelier* das palavras com crianças fazendo suas artes, uma biblioteca, duas escolas com alunos em sala estudando (representação de raça e gênero), a vegetação, e a diversidade de grupos sociais/identidades profissionais circulando nas ruas, a pé ou de mototáxi, construindo um cenário positivo de harmonia e paz, uma proposição de verdade que desconstrói a relação discursiva entre a favela e a violência. Na ilustração, percebem-se as ações/movimentos dos personagens nos espaços verticais das ruas (estudar, ensinar, trabalhar, ler, tocar instrumento, cantar/dançar, fazer compras etc.).

No conto, a representação da favela e, por conseguinte, da população negra, constrói-se por uma encenação descritiva altamente positiva, com a identificação/qualificação do ambiente e dos personagens sem estereótipos ou “caricaturas”. A população negra, ainda que esteja num espaço com problemas de infraestrutura e segurança, é identificada/qualificada com valores positivos a partir de imaginários de felicidade, integração e solidariedade.

Para Feres (2019), narrar pode convencer o leitor ainda que não seja pela imposição de ideias, como numa argumentação prototípica, mas por meio de implícitos e de estratégias de persuasão ligadas à narração. Partindo desse princípio, entendemos que, em contos ilustrados, a representatividade de personagens negros pode produzir, subjacente à narrativa, uma dimensão argumentativa antirracista, apresentando teses/proposições e pontos de vista que valorizem a identidade negra. Listamos aqui algumas proposições/teses implícitas analisadas como *busca de persuasão* para a conscientização e

afetamento do leitor na desconstrução de imaginários e estereótipos, a partir de uma argumentação projetiva/implícita, engendrada pela encenação narrativa, nos processos de ação, identificação e qualificação.

- i) Os moradores/habitantes de favela são constituídos majoritariamente por pessoas que trabalham, estudam e se divertem, como qualquer outro cidadão;
- ii) A partir da narração/enunciação, que descreve ações/comportamento, desconstroem-se teses e argumentos que vinculam/associam a favela a um espaço de violência e de criminalidade;
- iii) Ser favelado, nesse conto, é uma qualificação positiva, e significa pertencimento a um grupo social, com identidades diversas (estudantes, técnicos, agentes de saúde, professores etc.);

A narrativa verbo-visual celebra a representação de papéis sociais que valorizam a dignidade, criatividade do morador de favela, a solidariedade, o afeto, a capacidade intelectual (“gente indo com livro nas mãos a caminho da escola”), as metas profissionais (“gente indo em busca de seu tesouro”), a convivência pacífica, bastando, pois, observar a qualificação por meio de seleção de imagens/representações, sem estereótipos físicos ou comportamentais.

### **Palavras finais**

Como Feres (2019), entendemos que narrar também pode ser uma estratégia de persuasão e influência. Consideramos que os contos ilustrados, ao tematizarem a representatividade racial, mais do que apresentar papéis narrativos e representações sociais, podem erigir teses e pontos de vista que revelam um posicionamento antirracista, levando o leitor real (TU<sub>i</sub>) a interpretar e a questionar (ou ser questionado) acerca dos imaginários e estereótipos raciais naturalizados em nossa

Literatura Infantil/juvenil. Mais do que isso, pode levar o leitor a um afetamento, ao afeto e ao antirracismo.

Em *Ciça* (2004), podemos perceber uma *narrativa de representação*, constituindo a inserção da identidade negra por meio de uma personagem (menina negra) vítima da pobreza e da vulnerabilidade social. Essas representações, de forma reiterada, mesmo não sendo intencional, reforçam imaginários e estereótipos negativos, naturalizando uma condição essencializada de pobreza do povo negro.

Em *Da minha Janela* (2019), consideramos haver um *continuum* de representatividade negra. Os autores (escritor e ilustrador) projetam, identificam e qualificam um personagem negro como um escritor/contador de histórias que, de sua janela, mostra/conta como é a favela a partir de sua ótica de habitante/morador. Na narração, percebe-se um *projeto do dizer* que rompe com imaginários e estereótipos da favela como espaço de violência, de criminalidade e de dor/sofrimento. Numa argumentação implícita, a narrativa projeta uma proposição de um espaço de vida, com convivência/interação entre seus habitantes, apresentando seus problemas sociais, mas com destaque para o aspecto positivo de solidariedade, alegria, brincadeiras, de estudo (crianças indo para escola, lendo, fazendo peças de teatro, estudando música), espaço de gente de trabalho (diversas profissões identificadas pela roupa das personagens).

## Referências

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Org. Maria Aparecida Lino Pauliukonis e Ida Lúcia Machado. Coordenação da equipe de tradução: Angela Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

COLOMER, T. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

FERES, B. *Discurso amoroso na literatura infantil*. São Paulo: Contexto, 2023.

JÚNIOR, Otávio. *Da minha janela*. Ilustr. Vanina Starkoff. São Paulo: Ática, 2019.

LINDEN, S.V. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothèe de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

POSSATTI, N. J. *Ciça*. Ilustr. Renato Alarcão. São Paulo: Paulinas, 2004.

SANTAELLA, L. *Leitura de imagens: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

STREET, B. V. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014.





# MARÍLIA MENDONÇA VAI PARA O CÉU: A SEMIOTIZAÇÃO DO LUTO EM UMA CAPA DO *MEIA HORA*

Clayton Luiz da Silva Moreira<sup>1</sup>

## Introdução

Fundamentado, sobretudo, na Teoria Semiollingüística da Análise do Discurso de Patrick Charaudeau, este artigo apresenta como proposta central uma análise qualitativa das estratégias de patemização e de alguns recursos lingüísticos e semióticos na capa do jornal *Meia Hora* de 06/11/2021, dia em que a principal notícia foi a morte da cantora Marília Mendonça, objetivando evidenciar que esses elementos são componentes discursivos utilizados para captar a atenção do leitor, incutindo-lhe saberes e desencadeando-lhe emoções. Aqui se busca mostrar como a cor foi usada para semiotizar o luto, recorrendo a clichês, e como se tensionaram os espaços de restrição e de manobra do contrato de comunicação midiático, uma vez que o *Meia Hora* optou por usar a primeira pessoa ao fazer intertextualidade com a letra de uma canção de Marília Mendonça, criando uma proximidade com o leitor.

## Marília Mendonça, uma estrela popular

Na tarde de 05 de novembro de 2021, uma sexta-feira, o Brasil parou diante da televisão tão logo começaram a surgir rumores de que algo grave havia acontecido com a cantora e compositora Marília Mendonça, conhecida como “A Rainha da Sofrência”<sup>2</sup> e

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Profa. Dra. Ilana da Silva Rebello Viegas. claytonmoreira@id.uff.br

<sup>2</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/marilia-mendonca-rainha-da-sofrenca-nao-conheceu-o-fracasso.shtml> (Acesso em 26/01/2024)

maior destaque do subgênero musical sertanejo conhecido como *feminejo*<sup>3</sup>, tipo de música sertaneja feita por mulheres e voltada para mulheres. Não tardou para que fosse confirmada a notícia trágica: o avião de pequeno porte que transportava a artista havia caído perto de uma cachoeira na serra de Caratinga, interior do estado de Minas Gerais, e a cantora não resistiu aos ferimentos, vindo a falecer naquele mesmo dia<sup>4</sup>. Sua morte, tão precoce quanto inesperada, chocou o Brasil<sup>5</sup> e manifestações de tristeza e pesar alastraram-se rapidamente pelas redes sociais<sup>6</sup>.

A imprensa escrita repercutiu esse fato de maneiras distintas nas capas das edições dos jornais que chegaram às bancas no dia seguinte. Destacou-se aos nossos olhos a forma como o jornal *Meia Hora*, voltado para os públicos das classes C e D<sup>7</sup>, abordou o fato.

Nossa hipótese é que o *Meia Hora*, representante do jornalismo popular, buscou aproximar-se de seu público leitor provocando nele efeitos de *pathos* ao promover um diálogo entre as linguagens verbal e não verbal e a intertextualidade com a verve lírica de Marília.

Após essa necessária contextualização, passemos ao desenvolvimento da teoria na qual nos baseamos para fazer nossa análise.

## A semiotização do mundo

A Teoria Semiollingüística surgiu na década de 80, a partir dos estudos do linguista francês Patrick Charaudeau. Buscando definir sua teoria, Charaudeau (2005, p. 13) explica que o nome nos lembra

---

<sup>3</sup> <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/> (Acesso em 26/01/2024)

<sup>4</sup> <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/11/05/marilia-mendonca-morre-apos-queda-de-aviao-em-minas-gerais.ghtml> (Acesso em 26/01/2024)

<sup>5</sup> <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/11/05/morte-de-marilia-mendonca-cala-voz-quente-que-renovou-o-repertorio-popular-da-velha-dor-de-corno.ghtml> (Acesso em 26/01/2024)

<sup>6</sup> [https://diaonline.ig.com.br/2021/11/05/nas-redes-sociais-artistas-lamentam-morte-da-cantora-marilia-mendonca/?utm\\_source=Dinake+Nubia&utm\\_campaign=diaonline-author](https://diaonline.ig.com.br/2021/11/05/nas-redes-sociais-artistas-lamentam-morte-da-cantora-marilia-mendonca/?utm_source=Dinake+Nubia&utm_campaign=diaonline-author) (Acesso em 26/01/2024)

<sup>7</sup> AMARAL, Márcia Franz. *Jornalismo popular*. São Paulo: Contexto, 2006.

que a construção de sentido ocorre nos atos de linguagem, quando um sujeito se apropria da língua por meio da relação entre forma e sentido e, movido por uma determinada intenção e dentro de um determinado quadro de ação, busca influenciar outro(s) sujeito(s). Essa ação empreendida pelos sujeitos é constituída pelas línguas naturais. Devido à dupla articulação dessas línguas e à particularidade combinatória de suas unidades sintagmático-paradigmáticas em vários níveis (palavra, frase, texto...), esse material languageiro irá impor ao sujeito, para a construção do sentido, o processo chamado *semiotização do mundo*, que difere do de outras linguagens.

De acordo com a teoria Semiolinguística, todo ato de linguagem é uma encenação, uma *mise en scène* em que os atores/sujeitos desempenham papéis, projetando imagens de si mesmos. Nessa representação, estão inseridos, no mínimo, quatro sujeitos do ato de linguagem: o sujeito enunciador ou EU-enunciador (EUe) e o sujeito destinatário ou TU-destinatário (TUd), ambos seres de palavra e protagonistas do espaço do *Dizer* ou *instância discursiva*; e o sujeito comunicante ou EU-comunicante (EUc) e o sujeito interpretante ou TU-interpretante (TUi), ambos seres psicossociais e parceiros do espaço do *Fazer* ou *instância situacional*. O ato de linguagem compõe-se, portanto, de um *espaço externo* (fazer) e de um *espaço interno* (dizer), que são indissociáveis um do outro (Charaudeau, 2001).

Ao procederem à encenação do ato de linguagem, os sujeitos precisam levar em consideração alguns dados, como a identidade dos parceiros (quem fala a quem?), a *finalidade* do ato de linguagem (qual o objetivo?), o *propósito* (do que se trata?) e o dispositivo (em que ambiente se inscreve o ato de comunicação, que canal de comunicação é utilizado?).

Em relação à identidade, como postula Charaudeau (2009), ao se colocar em situação de falante, o EUc constrói uma identidade discursiva, que é criada para que um eu-enunciador (EUe) possa executar o ato de linguagem. Essa identidade discursiva, que tem sua base na identidade social forjada na prática social e em cada situação

de comunicação, “tem a particularidade de ser construída pelo sujeito falante para responder à questão: ‘Estou aqui para falar como?’”

Em relação à finalidade, todo ato de linguagem tem uma intencionalidade que, de acordo com Charaudeau (2019b, p. 69), pode ser prescritiva, que consiste em “fazer fazer” (levar o outro a agir de uma determinada maneira), informativa, ou “fazer saber” (transmitir um saber a quem se presume não possuí-lo), incitativa, ou “fazer crer” (levar o outro a pensar que o que está sendo dito é verdadeiro ou possivelmente verdadeiro) e a visada de *pathos*, que consiste em “fazer sentir” (provocar no outro um estado emocional agradável ou desagradável).

Para que um ato de linguagem seja válido, prossegue Charaudeau (2005), faz-se necessário que os parceiros do ato se reconheçam mutuamente como tendo direito à fala. Esse *contrato de comunicação* é constituído por um espaço de restrições, que compreende as convenções e normas que tornam possível um ritual sociodiscursivo, e por um espaço de estratégias, que engloba as escolhas possíveis de serem feitas pelos sujeitos interlocutores na *mise-en-scène* discursiva.

No que tange ao *contrato de comunicação midiático*, interesse deste artigo, à instância de produção cabem os papéis de fornecedora de informação, que deve fazer saber, e de condutora do desejo do público em obtê-las; já a instância de recepção recebe as informações e demonstra seu interesse em consumi-las.

A seguir, iremos tratar da patemização, que vem a ser uma das estratégias utilizadas pelo EUC para influenciar o comportamento do TUi.

### **A patemização como estratégia na semiotização do mundo**

O processo de semiotização do mundo ocorre a partir de um duplo processo: o de transformação, em que um EU-comunicante, toma a iniciativa de transformar, segundo seu projeto de influência, um mundo em estado bruto, em um mundo dotado de significado para um TU-interpretante (TUi); e o de transação, em que o EUC faz

desse “mundo significado” um objeto de troca com o TUi, destinatário desse objeto.

O mundo é, assim, significado por meio da semiotização do mundo, pelos processos de *transformação* e de *transação*. No processo de transformação, o sujeito que comunica lança mão das seguintes operações: *identificação*, em que, por meio de substantivos, nomeiam-se entes reais e imaginários para que se possa falar deles; *qualificação*, em que, com o uso de expressões adjetivas, substantivos, advérbios e construções oracionais diversas, busca-se caracterizar e especificar os seres; *ação*, em que, por meio de verbos e advérbios, sinaliza-se a mudança de estado desses entes que agem ou sofrem a ação; e *causação*, em que se recorre a conectores, operadores lógicos e modalizadores, porque esses entes agem ou sofrem a ação motivados por uma causa.

Já o processo de transação se realiza utilizando-se as seguintes estratégias languageiras elencadas por Charaudeau (2005, p. 15): o *princípio da alteridade*, no qual os parceiros estabelecem uma troca na qual se reconhecem como semelhantes porque compartilham os mesmos saberes acerca do mundo e diferentes porque cada um vivencia um papel específico; o *princípio da pertinência*, porque o universo referencial compartilhado entre os parceiros precisa fazer sentido para ambos; o *princípio da influência*, em que os sujeitos procuram se influenciar de alguma forma; e o *princípio da regulação*, estreitamente ligado ao princípio anterior, pois os parceiros regulam as informações compartilhadas para que possa haver uma compreensão mínima a respeito do que se está comunicando. Esses quatro princípios são essenciais para que os interlocutores satisfaçam as condições de *legitimidade*, de *credibilidade* e de *captação*.

Para poder capturar a atenção do interlocutor, algo muito comum no discurso jornalístico, o EUC irá recorrer às seguintes estratégias de captação: *polêmica*, em que se faz uma provocação ao interlocutor; *sedução*, em que se busca a conquista do leitor/espectador; e *dramatização*, na qual se realiza a manipulação dos imaginários sociodiscursivos compartilhados.

O *Meia Hora* assume essas atitudes, ora fazendo questionamentos ou objeções acerca das ideias focalizadas, ora propondo ao leitor um cenário de humor e riso do qual ele seria o beneficiário, ora apelando para o estado emocional do sujeito quando descreve fatos e dramas da vida, transformando a notícia em espetáculo e promovendo efeitos de *pathos*, projetando com isso a imagem de si (*ethos*) como a de um jornal que está diretamente conectado com os anseios de seu público-alvo.

Partindo dessa premissa, iremos, a seguir, analisar como foi semiotizado o luto pela morte da cantora Marília Mendonça na capa do *Meia Hora*, e que estratégias de captação e visadas discursivas foram utilizadas.

### Todo mundo vai sofrer<sup>8</sup>

O *Meia Hora*, em sua edição de 06/11/2021, chegou às bancas com a seguinte capa:

Fig. 1 – Capa do *Meia Hora*, 06/11/2021



Fonte: <https://www.vercapas.com.br/edicao/capa/meia-hora/2021-11-06/>.  
Acesso em 26/01/2024.

<sup>8</sup> Título de uma canção do repertório de Marília Mendonça, de autoria de Diego Silveira, Junior Gomes, Lari Ferreira e Renno Poeta, lançada no EP *Todos os Cantos*, Vol. 2, Som Livre, 2019.

Trouxemos para análise o que vem a ser uma capa-cartaz que se estrutura em elementos linguísticos e também imagéticos. A capa, que constitui o *corpus* deste trabalho, não trouxe manchete e exibiu a última imagem da cantora Marília Mendonça postada em suas redes sociais. Destacam-se os seguintes elementos não verbais: a) na parte superior da capa, a imagem de uma fita que tradicionalmente simboliza o luto; b) o logotipo do jornal em preto e branco, sem o colorido habitual; c) o fundo preto, podendo simbolizar, além de luto, tristeza e pesar, a sobriedade, algo que chama a atenção por ser o *Meia Hora* um jornal reconhecido pelo uso do humor e da ironia em suas capas, o que ali não teria cabimento; d) o contraste entre o preto predominante, alguns tons de cinza e o branco de um foco de luz vindo do céu, para onde se dirige a cantora Marília Mendonça, que puxa uma mala e leva a tiracolo um violão. No que diz respeito aos elementos verbais, salta aos olhos a ausência de uma manchete; consta apenas o nome da cantora e seus anos de nascimento e morte, além de um texto informativo no canto inferior esquerdo.

De acordo com Biedermann (1993), o cinza simboliza a morte e a matéria que, como o pó, se decompõe. O preto, cor predominante na capa em análise, é o símbolo ocidental do luto e da morte e a esta é associado desde os primórdios, informa Guimarães (2004). Fazendo-lhe oposição, o branco é a cor da vida e da paz. De acordo com o autor, o preto estabelece com o branco uma relação binária, polarizada e assimétrica em que geralmente se atribui valor positivo ao branco e negativo ao preto: morte-vida, trevas-luz, início-fim. Tal relação se observa na capa do *Meia Hora*. O branco acinzentado do raio que incide sobre Marília dá a entender que ela está se dirigindo ao caminho da luz, ou de uma nova vida. Estabelece-se um contraste com o preto circundante na relação figura e fundo e enfatiza-se a percepção da artista. Segundo Guimarães,

considera-se a cor como informação todas as vezes em que sua aplicação desempenhar uma dessas funções responsáveis por organizar e hierarquizar informações ou lhes atribuir significado,



seja sua atuação individual e autônoma ou integrada e dependente de outros elementos do texto visual em que foi aplicada (formas, figuras, texturas, textos (...)) (Guimarães, 2003, p.31).

O autor prossegue lembrando que ter “a consciência de que a cor pode incorporar significados às informações que são coloridas aumenta a responsabilidade do jornalista e do designer de notícia” (Guimarães, 2003, p. 32). Esses profissionais também figuram como comunicadores sociais, e não se pode deixar de atribuir a eles “a responsabilidade de ser um mediador dotado de intenções” (Guimarães, 2003, p. 33), que podem ser evidentes ou não.

Charaudeau (2019), ao falar sobre o discurso das mídias, lembra que elas precisam se dirigir ao maior contingente de pessoas possível. Coloca-se, pois, uma questão, que é como a mídia irá despertar o interesse e tocar a afetividade daquele a que se destina a informação. Uma vez que identifica seu público-alvo e seus valores, um jornal de circulação diária em bancas passa a representá-lo por meio dos fatos que noticia e que se aproximam do interesse de seu leitor-destinatário. O *Meia Hora* é, reconhecidamente, um dos jornais populares de maior circulação no país e tais jornais encontram seu público-leitor predominantemente nas classes C e D. Amaral (2006) defende que os jornais populares precisam mostrar que estão conectados com seu público, visto que é mais difícil vender jornal para quem tem baixo poder aquisitivo e não tem a leitura como hábito. Sendo assim, os assuntos veiculados por esses jornais terão maior ligação com o *mundo do leitor*, baseando-se, entre outras coisas, no sentimento e na subjetividade, dando enfoque àquilo que é de *interesse do público*. Então, certamente, se impôs uma questão para os editores e jornalistas do *Meia Hora*: como levar a seu público-alvo preferencial, com o devido destaque, a notícia da morte de uma artista com a qual os leitores mantinham uma relação tão próxima? A solução encontrada foi promover o “desafio da dramatização”.

Jornais populares, assim como os chamados jornais de referência, também se prestam a ser expostos em bancas para serem

lidos pelas pessoas que transitam pelas ruas das cidades e que podem, eventualmente, se motivar a adquirir a edição do dia. Por isso, a capa deve tocar o grande público com a estratégia da “visada de incitação” (Charaudeau, 2004): o eu-jornal não está em posição de autoridade com relação ao tu-leitor para operar o “fazer fazer” (pagar pelo jornal), de modo que pode apenas incitá-lo a comprar um exemplar. Portanto, o compósito EUE/EUC deverá persuadir ou seduzir o TUi/TUd e fazê-lo crer que será uma boa medida querer se informar melhor sobre aquele fato noticiado com alarde. Recorre-se, então, à estratégia discursiva da dramatização, usando a visada de captação.

Segue Charaudeau (2019) dizendo que a visada de captação está orientada para a troca linguageira com um parceiro que possui a sua própria capacidade de interpretação (não é, pois, passivo); esse parceiro não é natural, de forma que se deve instituí-lo como destinatário da mensagem; ele deve ser conquistado com uma mensagem que possa capturar a sua atenção.

Jornais precisam sobreviver economicamente – afinal, as diferentes instâncias midiáticas estão em concorrência umas com as outras – mas também, devido a seu papel institucional, têm o dever de informar corretamente o maior número de pessoas, que não estão fidelizadas a priori. Melhor será, pois, se o maior apelo não for à racionalidade do leitor, mas sim à afetividade que desencadeia o interesse e a paixão por aquela informação que está sendo transmitida. Isso se contrapõe ao que vem a ser a visada de informação, que consiste em “dizer o exato” e apela à racionalidade. Segundo Charaudeau,

para satisfazer esse princípio de emoção, a instância midiática deve proceder a uma encenação sutil do discurso de informação, baseando-se, ao mesmo tempo, nos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade sociocultural e no conhecimento dos universos de crença que ali circulam (...). Elas são socializadas, resultam da regulação coletiva das trocas. Essa regulação, por um lado, segue os movimentos da afetividade e, paralelamente, as representações que atribuem

valores às condutas e às reações emocionais (...). Assim como a afetividade, elas são designadas pelo que designamos como “imaginários sociodiscursivos” (Charaudeau, 2019, p. 92)

Reside, pois, a chamada contradição no *contrato de comunicação midiática*: ao mesmo tempo em que possuem a finalidade de fazer saber, e para isso as mídias devem se pautar pela austeridade para gerar o efeito de credibilidade, também possuem a finalidade de fazer sentir e, portanto, recorrem a estratégias discursivas que serão mais adequadas à *mise-en-scène* da informação e, com isso, promovem a sua espetacularização.

Ensina Charaudeau (2019) que, na comunicação midiática, como em todo ato de comunicação, realizam-se os processos de transformação e transação já citados anteriormente. O processo de transformação consiste, para a instância de produção midiática, em fazer passar ao estado de mundo midiático construído (notícia) um acontecimento bruto, mas já interpretado, de um mundo a descrever; e isso se dá sob a dependência do processo de transação, em que a instância produtora interpreta a notícia consoante a imagem que ela constrói da instância receptora, que, por sua vez, reinterpreta a notícia à sua maneira.

Conforme Siqueira (2015), o apelo ao corpo e às emoções é constitutivo dos meios de comunicação. A morte de uma artista popular como Marília Mendonça é o típico evento que irá figurar com destaque em jornais como o *Meia Hora*, visto que a proximidade é um dos mais importantes valores-notícia da imprensa popular, segundo Amaral (2006). Para significar o trágico fim da chamada “Rainha da Sofrência” para seus leitores, o *Meia Hora* recorreu ao Instagram, rede social de compartilhamento de fotos cujo uso cresceu substancialmente ao longo dos últimos anos<sup>9</sup>. Os editores da capa utilizaram uma imagem extraída da última publicação postada por Marília Mendonça em sua página oficial antes de embarcar

---

<sup>9</sup> <https://www.b9.com.br/131883/pesquisa-mostra-que-uso-do-instagram-cresceu-durante-a-pandemia-e-e-31-maior-que-o-facebook/> (Acesso em 28/01/2024)

naquele que seria seu último voo<sup>10</sup>: um momento em que ela aparece de costas indo pegar o avião. Essa publicação (um vídeo editado com momentos do dia da cantora até a hora do embarque) teve milhares de visualizações e curtidas desde a hora em que foi postada, e os admiradores da artista, com os quais ela mantinha contato direto pela internet<sup>11</sup>, certamente fizeram essa associação ao ver a imagem na capa do jornal. Para dizer como Barthes (1984), a fotografia ali exposta reproduz um evento que só ocorreu uma vez e não mais poderá se repetir. Ainda segundo Barthes (1984, p. 20), “aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente” que o autor chama de *spectrum* da fotografia porque essa palavra mantém, por meio de sua origem, “uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (Barthes, 1984, p. 20). Ou seja, aquilo que foi. Muito maior terá sido o impacto daquela imagem na capa do jornal na medida em que os leitores-destinatários se davam conta de que, minutos após aquela imagem ter sido capturada, a pessoa retratada já não mais vivia. Observe-se, ainda, que a fotografia ocupa o centro da capa e, portanto, torna-se centro de atenção por estar disposta em primeiro plano e em contraste com preto.

Partindo da premissa de que a estrutura e a significação de uma fotografia são organizadas pela mensagem linguística, a mensagem icônica não codificada e a mensagem icônica codificada, Barthes (1990) defende que a expressão imagética reúne, a um só tempo uma mensagem denotada, que é a própria imagem como uma analogia do real, e uma mensagem conotada, uma produção simbólica, cultural e discursiva do real.

Um dos procedimentos de conotação da imagem, a trucagem (inserção de um elemento qualquer na fotografia sem que se advirta a respeito da manipulação da imagem) feita pelos editores

---

<sup>10</sup> <https://www.ofuxico.com.br/morte/o-ultimo-video-marilia-mendonca-fez-imagens-momentos-antes-de-embarcar-no-aviao/> (Acesso em 28/01/2024)

<sup>11</sup> <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/marilia-mendonca-ligou-para-fas-antes-de-embarcar-em-aviao/> (Acesso em 28/01/2024)

ao adicionarem um foco de luz vindo do céu à fotografia de Marília, conferiu um outro sentido à imagem original, “bruta”, e demonstrou como o *Meia Hora* procurou direcionar a leitura, ao mesmo tempo em que levou seus leitores a ativar seus saberes de conhecimento que, assim como os saberes de crença, estruturam os imaginários sociodiscursivos, engendrados que são, conforme Charaudeau (2017, p. 579), “pelos discursos que circulam nos grupos sociais, se organizando em sistemas de pensamento coerentes, criadores de valores (...) se depositando na memória coletiva”. Ainda segundo Charaudeau (2022, p. 28), o processo de construção dos saberes de conhecimento nos põe diante de dois tipos de saberes: o científico, baseado em procedimentos de observação, investigação e experimentação; e o de revelação, que é completamente fechado às evidências do saber.

Segundo a tradição cristã, quando as pessoas morrem, suas almas vão para o céu <sup>12</sup>. Segundo o censo demográfico do IBGE de 2010, mais de 80% da população brasileira professava o cristianismo.<sup>13</sup> Não surpreende, prossegue Charaudeau (2022), que as religiões se atrelem ao saber de revelação, que supõe a existência de um lugar de verdade que é exterior ao sujeito e exige dele adesão total. Com efeito, o *Meia Hora* recorre aos saberes de revelação de seu leitor ao sugerir, pelo trabalho de edição de imagens, que Marília Mendonça “foi para o céu”, assim como vão as pessoas boas conforme a tradição cristã. Tais saberes, segundo Charaudeau (2022), referem-se a verdades reveladas cujos discursos se sustentam por evidências que só admitem contestação pela descrença ou falta de fé na palavra de revelação. Por não ser da ordem da ciência, o saber de revelação confere um caráter de subjetividade à notícia. Uma sociedade como a brasileira, erguida sobre a égide do cristianismo,

---

<sup>12</sup> Primeira Carta de Pedro, capítulo 1, versículos 3-4. Bíblia Online. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1pe/1/3,4> (Acesso em 28/01/2024)

<sup>13</sup> <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/educacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9749&t=destaques> (Acesso em 28/01/2024)

compartilha esses saberes e, em função disso, faz sentido operar-se com eles na semiotização do luto.

As escolhas lexicais utilizadas na legenda que acompanha a imagem utilizada na capa infringem o espaço de restrição do contrato comunicativo midiático. Segundo Plantin (2010), existe um léxico e uma gramática das emoções, e deles decorrem os *enunciados de emoções*. Conforme o autor, esses enunciados operam em favor da argumentação que visa atingir determinadas conclusões, o que propicia a existência dos enunciados-conclusões. Argumenta-se em favor de uma emoção, segundo o linguista, quando existe “a orientação explícita de um discurso em direção à expressão de um afeto” (Plantin, 2010, p. 57). A emoção, nesse caso, é estrategicamente utilizada com o objetivo de persuadir os interlocutores.

Com o propósito de se aproximar do leitor, o enunciador recorre à oralidade com expressões patêmicas, ou seja, enunciados de emoção, e faz uso de técnicas de emoção da retórica antiga. Uma dessas técnicas, recorda-nos Plantin (2010), é mostrar-se emocionado. O orador deve, portanto, colocar-se em estado de empatia com seu público. Na capa em análise, o enunciador jornal imprime, sem muito disfarce, o seu ponto de vista ao utilizar uma enunciação patêmica alocutiva, quando se coloca na primeira pessoa, e elocutiva, quando faz uso de expressões coloquiais exclamativas com o objetivo de provocar emoções pela descrição ou demonstração do estado emocional do locutor, em uma clara visada de incitação: “Que dor, que tragédia, que tristeza!”.

Para fazer referência a Marília Mendonça, o enunciador estabelece uma relação de complementaridade do texto verbal com o visual, na medida em que as expressões linguísticas utilizadas oscilam entre a redundância e a informatividade (Santaella, 2012) para orientar o leitor acerca do sentido que se deseja atribuir. Nesse sentido, o conteúdo de palavras explora o mesmo potencial de expressão, e o que se tem é uma cadeia coesiva que recorre a mecanismos de coesão referencial (Cavalcante, 2014) que fazem sentido porque respeitam a coerência à medida que são reativados conhecimentos na memória do

interlocutor, um *coenunciador*. “Rainha da Sofrência”, “ícone do feminejo”, “mãe Mar(av)ília” e “talento que ressignificou a história da mulher na música” são expressões referenciais coerentes com a bagagem informacional do leitor, ou seja, seus conhecimentos prévios e suas lembranças acerca da cantora.

Após fazer uma enunciação delocutiva do acidente e referenciar as pessoas que estavam com a artista no avião, apagando-se do ato de enunciação, o enunciador volta a fazer uso de enunciados de emoção ao empregar *verbos que selecionam emoção* (Plantin, 2010) que indiciam o *dever experienciar* um sentimento: “O Brasil te **ama** para sempre, mãe Mar(av)ília” (grifo nosso) (...) “you virou saudade aqui dentro de casa”. Nesse momento, o jornal recorre à intertextualidade, fazendo citações de outros textos para, de forma consciente, levar o leitor-destinatário a perceber as conexões semânticas existentes. “Maravília Mendonça” remonta à forma como o cantor e compositor Caetano Veloso se referiu a Marília em “Sem Samba Não Dá”, tema lançado por ele em 2021<sup>14</sup>, e a oração na primeira pessoa que encerra o texto – “Você virou saudade aqui dentro de casa” – é um verso extraído da canção “Graveto”, um dos grandes sucessos de Marília Mendonça<sup>15</sup>.

Quando leva às bancas uma capa tão expressiva, que reúne tantos significados, o EUC jornal se engaja com o fato semiotizado e induz o leitor a acessar seus saberes de conhecimento e de crença, com os quais compartilha, e acaba por se aproximar do leitor quando ressignifica o luto e a tristeza pela morte de uma artista extremamente querida e admirada pelo público.

---

<sup>14</sup> <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/11/05/em-musica-nova-caetano-veloso-cita-marilia-mendonca-duas-vezes-entenda-porque.ghtml> (Acesso em 28/01/2024)

<sup>15</sup> MOURA, Edu; DI PADUA, Matheus; PELEGRINI, Normani. In: MENDONÇA, M. *Single*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2020.

## Considerações finais. Fim?

Este artigo teve como propósito analisar as estratégias de patemização e os elementos semióticos empregados na capa do *Meia Hora* para significar a morte da cantora Marília Mendonça e o luto decorrente para seus leitores. Levando em conta os pressupostos teóricos empregados nesta análise, pôde-se comprovar que o jornal buscou transformar um acontecimento bruto em acontecimento com significado para seus leitores e, fazendo uso do recurso da dramatização e, através de suas escolhas lexicais e não verbais, quis captar a atenção de seus leitores e criar emoções neles. Evidenciou-se, assim, que a capa do *Meia Hora* se amparou em uma semiotização icônico-linguística na qual texto verbal e não verbal se complementaram, com o propósito de despertar nos leitores um estado emocional favorável a uma visada de influência do enunciador.

Conclui-se, pois, que, em momentos de grande comoção social, os jornais tendem a abandonar qualquer pretensão de neutralidade e recorrem a procedimentos de sedução e dramatização para aproximarem-se de seu leitor e capturarem a sua atenção.

## Referências

- AMARAL, M. F. *Jornalismo popular*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BIEDERMANN, H. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- CAVALCANTE, M; CUSTÓDIO FILHO, V; BRITO, M. A. P. *Coerência, referenciação e ensino*. São Paulo: Cortez, 2014.



CHARAUDEAU, P. *A manipulação da verdade: do triunfo da negação às sombras da pós-verdade*. Trad. Dóris de Arruda C. da Cunha e André Luís de Araújo. São Paulo: Contexto, 2022.

CHARAUDEAU, P. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. (org.). *As emoções no discurso*, v. 2. Mercado Letras, Campinas, 2010, p. 23-56.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Trad. André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*. Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: Nad/Fale-UFMG, 2004, p. 13-41.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

GUIMARÃES, L. *As cores da mídia: a organização da cor-informação no jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2003.

PLANTIN, C. As razões das emoções. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. (org.). *As emoções no discurso*, v. 2. Mercado Letras, Campinas, 2010, p. 57-80.

SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SIQUEIRA, D. *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

# O GRANDE IRMÃO OU O GRANDE VILÃO? DA DISTOPIA AO CANCELAMENTO NAS REDES SOCIAIS SOB UMA ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA

Elenita Arguelles de Vargas <sup>1</sup>

## Introdução

Sob a perspectiva da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso (CHARAUDEAU, 2001, 2005, 2010, 2016, 2016a e 2017) e de estudos concernentes às mídias digitais (RECUERO, 2009; e JENKINS, 2008), este capítulo tem como objetivo geral investigar a atual situação político-social brasileira no que tem de análoga à distopia prevista no romance *1984*, de Orwell ([1948] 2021), considerando-se a “cultura do cancelamento”, potencialmente disseminada, sobretudo, a partir do *reality show Big Brother Brasil*. Tal análise dar-se-á em um liame com os desdobramentos flagrados em comentários veiculados na rede social *Twitter* (em 24 de julho de 2023 foi renomeada para “X” - sob o domínio: [www.x.com](http://www.x.com)) potencialmente disseminados a partir do reality show em questão.

Nosso interesse de análise incide sobre a hipótese de que o programa de TV expõe a presença do “Grande Irmão”, aquele que tudo vê e que tudo ouve, controlando/criando padrões de comportamento e deixando, muitas vezes, em negativa exposição, aqueles que, de alguma maneira, não se encaixam/adaptam a esses cercos psicossociais intencionalmente construídos.

Muito embora, o grande irmão, na obra de George Orwell ([1948] 2021), seja personagem da própria trama; no reality, o papel desse ser controlador fica a encargo do próprio público

---

<sup>1</sup> Orientadora: Patricia Ferreira Neves Ribeiro. Doutoranda em Estudos de Linguagem (UFF). Agência de fomento: CAPES. E-mail: [elenitaarguelles@hotmail.com](mailto:elenitaarguelles@hotmail.com).

telespectador, uma consciência capaz de moldar julgamentos e de dar a tônica do programa a partir de suas opiniões e de sua votação de quem fica e de quem sai do jogo. E esse jogo, sob ambas as perspectivas, seja a do livro ou a da TV, reflete-se, de modo muito atual, nas circunstâncias observadas no jogo da “vida real”, transplantado para as redes sociais. Isto é, entre irmãos e/ou vilões, a “verdade” e a hipocrisia se desdobram em um emaranhado de fios discursivos que nos fazem atentar para uma possível “militância performativa” generalizada. E tal militância faz desencadear um olhar aguçado sobre a realidade político-social de uma nação.

Cumprido destacar que, segundo Henry Jenkins (2008), é preciso lançar um olhar diligente para uma nova maneira de consumo digital. Então, esse novo paradigma da revolução digital evidencia a “cultura da convergência” ao conduzir a interação entre as novas e as antigas mídias. Tal convergência permite colocar em movimento um fluxo de conteúdos que abrange diferentes domínios midiáticos, incluindo os digitais.

Como pergunta de pesquisa a nortear nossa análise, destacamos: “Será que as redes sociais, com sua oferta do olhar do público, determinam a condução do programa, dentro do contexto político?”. Segundo Charaudeau (2016a), a opinião pública antecipa a mudança política. Então, sob essa perspectiva, levamos em consideração não só o *BBB21*, foco de nossa análise, mas também os desdobramentos dos anos de intensa movimentação política e ideológica (*BBB22* e *BBB23*) devido a repercussão das eleições de 2018 e de 2022 no contexto brasileiro.

Ao passar para o público esse poder, o telespectador parece ocupar o lugar do *Grande Irmão*, decidindo, criticando, eliminando, muitas vezes, impulsionando a discórdia entre os participantes, que interagem de maneira indireta clamando por serem aceitos e por terem sua estadia (“na casa mais vigiada do Brasil”) validada.

A justificativa para a nossa pesquisa ancora-se na própria contextualização do objeto de estudo, já que o romance inglês (1984) e o *reality show* brasileiro (*BBB*) parecem mostrar-se

atemporais, com narrativas instigantes bastante relacionadas a uma compreensão mais clara da realidade político-social brasileira dos primeiros anos do século XXI.

Na próxima seção daremos trato à Teoria Semiociuística de Análise do Discurso, base de nosso estudo.

### **Semiociuística: tópicos e parâmetros**

Com base nos preceitos da Análise Semiociuística do Discurso, é possível considerar que o sujeito, de modo distinto daquele definido pela Análise do Discurso (AD) de Michel Pêcheux (final dos anos 60), não poderia ser considerado majoritariamente sobredeterminado. Muito embora, também, não se pudesse considerá-lo completamente livre.

Tomando como ponto de partida a ideia desse sujeito, é possível considerá-lo, ao mesmo tempo, dotado de intencionalidade e sobredeterminado por imaginários sociodiscursivos. Patrick Charaudeau (2016), ao delinear as especificidades dos conceitos que perpassam uma teoria do discurso, toma como princípio essa intencionalidade daquele que enuncia.

Nesse sentido, para o estudioso, “o imaginário é uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual, conforme dito, constrói a significação sobre os objetos do mundo, (...) Assim, o imaginário possui uma dupla função de criação de valores e de justificação da ação. (CHARAUDEAU, 2017)

Em outras palavras, Charaudeau (2017) assevera que “todo julgamento acerca do outro é ao mesmo tempo revelador de si mesmo: diz, talvez, algo torpe sobre outro (refração), mas diz, ao mesmo tempo, algo de verdadeiro sobre aquele que pronuncia o julgamento (reflexão). (CHARAUDEAU, 2017). Desse modo, é preciso “conceder ao estereótipo a possibilidade de dizer qualquer coisa de falso ou verdadeiro, simultaneamente.” (CHARAUDEAU, 2017).

Dito isto, cumpre explicitar o quadro dos sujeitos delimitado por Charaudeau (2016), a saber: o sujeito produtor por EU e o

sujeito-interlocutor por TU. No entanto, o sujeito TU não é um mero receptor das mensagens, mas, sim, um sujeito interpretante. Analisando os desdobramentos dos sujeitos, Charaudeau (2016, p.44) define não apenas esses dois sujeitos do ato de linguagem (EU-TU), mas, agora, quatro sujeitos, a saber: (i) os seres do *Fazer*, que representam o espaço externo da situação de comunicação, são os *parceiros* do ato de linguagem (Euc – Eu comunicante – ser social; TU<sub>i</sub> – TU interpretante – ser social); (ii) os seres do *Dizer*, que compreendem aqueles do espaço interno da situação de comunicação, são os *protagonistas* do ato linguageiro (EU<sub>e</sub> – Eu enunciador – ser de fala; TU<sub>d</sub> – TU destinatário – ser de fala).

Isto posto, a partir das definições dos sujeitos da linguagem, revertamos nossa atenção para a noção de *contrato* (CHARAUDEAU, 2016, p.56), ao qual estão submetidos esses sujeitos, seres psicossociais, em uma situação de comunicação. Tal contrato refere-se à suscetibilidade dos indivíduos, que partilham, de maneira mais ou menos consciente, das mesmas práticas sociais, de chegar a um acordo acerca das representações linguageiras atinentes a essas práticas. Em outras palavras, o *Contrato de comunicação* concerne às restrições e às estratégias que cingem uma situação comunicativa em que se estabelecerá o ato de linguagem.

O discurso é o lugar da organização do *Dizer*, o que significa que ele corresponde às restrições e às estratégias (manobras) que permeiam o contrato de comunicação. Podemos ressaltar que as mesmas fazem parte do que Charaudeau (2005) chama de *processo de semiotização do mundo*, que corresponde à mecânica de construção do sentido, e que gira em torno de um duplo processo: o *processo de transformação* e o *processo de transação*. Mas é preciso levar em consideração que o segundo comanda o primeiro.

Em outras palavras, segundo Charaudeau (2005), existe um mundo a significar, que, por meio do processo de *transformação* (*identificação; qualificação; ação; e causação*), no qual são recrutadas categorias de língua e de discurso, se transforma em um mundo significado. Entretanto, esse processo é comandado por um segundo, o de *transação* (princípios: *de alteridade; de pertinência; de*

*influência; e de regulação*), que é o momento da negociação entre o sujeito falante enunciador e o sujeito falante destinatário. Em resumo, o processo de semiotização do mundo diz respeito a “traduzir o mundo”, ou seja, é o processo de “tradução” da realidade em linguagem.

Para resumir um pouco mais a ideia de *espaço de restrições e espaços de estratégias* que concernem ao ato de linguagem, é preciso que entendamos que os contratos de comunicação que regem esse ato permitem determinados comportamentos e impedem outros. Nesse sentido, o comportamento linguístico dos falantes obedece a “regras”, embora esse conjunto de restrições deixe uma *margin de manobra*. Ou seja, os falantes têm que administrar as restrições e as liberdades de um projeto de comunicação.

Seguindo com nossas reflexões, na próxima seção trataremos da contextualização da obra *1984* e do reality show *Big Brother Brasil*.

### **“1984” e o “BBB”: dos cenários distópicos aos itinerários do cancelamento**

O Romance *1984* é uma obra de ficção inglesa escrita por Eric Arthur Blair em 1948, sob o pseudônimo de George Orwell. A história de *1984* gira em torno da distopia que revela o totalitarismo e a extrema vigilância, em que cada residência possui uma teletela, espécie de televisor que nunca é desligado, captando sons e imagens, servindo de controle nas ações mais íntimas da população. Esse controle é exercido pelo personagem Grande Irmão (do inglês *Big Brother*), um ser que se vale de uma consciência construída a partir dessa vigilância exacerbada, modelando padrões e recriminando com veemência as diferenças.

Inspirado na personagem do Grande Irmão, dessa obra tão relevante no que tange ao aspecto político e social, nasce a ideia de um Reality Show (programa de entretenimento na TV) sob o mesmo nome, que estreou originalmente em 1999, em uma emissora holandesa.

O programa tem como base a convivência de pessoas comuns – donas de personalidades e de realidades muito diferentes – em uma mesma casa, vigiadas por câmeras 24 horas. Tal Reality se propagou para muitos outros países, até que chegou ao Brasil, em 2000, com o nome de Big Brother Brasil – *BBB*. É essa versão brasileira do programa que interessa a nossa pesquisa.

Apresentado pela emissora *Rede Globo de Televisão*, o programa ganhou o grande público, que expressa sua participação através do voto, determinando quem fica e quem sai do programa toda semana, dentre outras decisões impactantes para o desenrolar do *Reality*. Ao passar para o público esse poder, este passa a ocupar o lugar do *Grande Irmão*, decidindo, criticando, eliminando, muitas vezes, impulsionando a discórdia entre os participantes, que interagem de maneira indireta clamando por serem aceitos e por terem sua estadia (“na casa mais vigiada do Brasil”) validada.

Seria, então, esse público, assim como o personagem orwelliano, o *Grande Irmão* ou o *Grande Vilão*? Tal fato evidencia, para nosso estudo, a existência do que Charaudeau (2016, p. 205) chama de uma relação triangular entre um *sujeito argumentante*, uma *proposta sobre o mundo* e um *sujeito-alvo*, ao *compartilhar* suas verdades.

E cumpre destacar que a hipocrisia que gira em torno do papel do opressor, já era ressaltada há muito pelo educador Paulo Freire (1987): “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor.”. Ou seja, é possível que o público, muitas vezes, oprimido pelo governo, veja no *BBB* uma oportunidade valiosa de exercer o poder, quase sempre, de maneira opressora, “cancelando” socialmente aqueles que não se encaixem em seus parâmetros.

A partir do exposto, no próximo item, faremos uma curta reflexão acerca das redes sociais.

## **As redes sociais e a *liquidez do apagamento***

As redes sociais digitais representam um espaço comunicativo que pode ser explorado, de maneira pública ou privada, de acordo com a escolha das plataformas digitais. Tais redes projetam um impacto considerável na sociedade, seja de maneira negativa, com a disseminação das *fake news* (notícias falsas), por exemplo; ou de maneira positiva, com as críticas sociais, que funcionam como ferramenta essencial para as diferentes lutas de inúmeros e diversos *movimentos de resistências*.

De acordo com Raquel Recuero (2009), dado o distanciamento dos envolvidos em uma interação mediada por computador, “os atores não são imediatamente discerníveis. Assim, neste caso, trabalha-se com representações dos atores sociais, ou com construções identitárias do ciberespaço.” (RECUERO, 2009, p.25).

Cumprido destacar que o espaço das redes sociais tem funcionado como uma nova maneira de comoção social, por meio de movimentos sociais que têm se difundido de maneira ampla e quase ilimitada nas redes, influenciando não só ideias, mas também decisões das esferas individual e coletiva, ponto de relevante atenção em nossa pesquisa.

Dito isto, seguimos para a próxima seção que traz à tona conceitos atinentes à argumentação.

### **Modo argumentativo de organização do discurso**

Existe um sujeito comunicante, que ocupa o espaço de um mentor que projeta um dizer. Vale a pena ressaltar que esse sujeito se constitui em sua multiplicidade. Assim, Charaudeau (2016, p.67-68) percebe o ato de comunicação como um dispositivo que tem o sujeito falante como centro.

Desse modo, o estudioso define quatro componentes desse dispositivo, a saber: (i) a Situação de comunicação (onde se acham os parceiros da troca linguageira, que são determinados por uma identidade psicossocial e ligados por um contrato de comunicação);



(ii) os Modos de organização do discurso (princípios de organização da matéria linguística); (iii) a Língua (material verbal estruturado em categorias linguísticas; possui forma e sentido); e (iv) o Texto (resultado material do ato de comunicação).

Os princípios que dizem respeito aos Modos de organização do discurso dependem da finalidade comunicativa do sujeito, que pode ser enunciar, descrever, contar ou argumentar. De acordo com Charaudeau (2016, p.201), dentre os Modos de organização do discurso, o que gera maior dificuldade em ser explicado/estudado é o Modo argumentativo, de relevante importância para nossa pesquisa.

Assim, o semiolinguista acrescenta que, ao contrário de uma narrativa, a argumentação pode ser anulada. Ou seja, “a argumentação desaparece sob a contestação se não logra superá-la.” (CHARAUDEAU, 2016, p. 201).

Vale a pena ressaltar que os aspectos argumentativos não só dizem respeito a sequências de frases, que se fazem valer de conectores lógicos, mas também ao que está implícito no discurso. Destarte, Charaudeau (2016, p.205) aponta a existência de uma relação triangular entre um *sujeito argumentante*, uma *proposta sobre o mundo* e um *sujeito-alvo*. Tal proposta necessita de um sujeito que se mostre engajado a respeito de um questionamento e que esteja em relação a outro sujeito interlocutor, no intuito de *compartilhar* uma verdade (persuasão), que possa vir a ser aceita (ficar *a favor*) ou refutada (ficar *contra*).

De acordo com Charaudeau (2016, p. 206), em suma, argumentar concerne a uma dupla busca, que se debruça sobre a *racionalidade* (ideal de verdade) e sobre a *influência* (ideal de persuasão), a partir de uma dupla filtragem: a da *experiência* individual e social do indivíduo (alicerçadas em um tempo e espaço) a das *operações do pensamento*, construindo um universo discursivo de explicação.

Levando em consideração a base teórica até aqui explicitada, seguimos para a análise do *corpus* selecionado.

## Metodologia e análise de *corpus*

Nesta seção trataremos da metodologia de análise e do exame do *corpus*. Tal *corpus* parte de uma captura de tela (*print*) de postagens da rede social *Twitter* (X), que trata de comentários a respeito das edições do reality show *Big Brother Brasil* (BBB) dos anos de 2021, 2022 e 2023, sempre nos debruçando na temática do cancelamento que envolveu os participantes do programa em tela, sob a égide da opinião do público telespectador.

Vale a pena ressaltar que a temática cancelamento, a princípio, não foi contemplada nas edições anteriores do reality em análise, fato que justifica nosso interesse nas edições selecionadas para nosso estudo. O perfil do BBB girava em torno de um entretenimento que permitia, até certo ponto, uma análise do comportamento dos participantes. No entanto, percebemos, por meio de nossa pesquisa, que a partir da edição 21, houve um forte movimento de militância e, a posteriori, de contra militância nas edições 22 e 23.

Cumpramos destacar que foi possível perceber que a própria questão do cancelamento apresenta nuances diferenciadas, a partir de oscilações no comportamento do público e, como consequência dos participantes, e vice-versa. Destarte, chegamos à expressão cunhada em nossa pesquisa: “a liquidez do cancelamento”.

Nesse artigo, analisamos 1 *print* de postagens da rede social X, referentes às edições 21, 22 e 23 do BBB. Tal *print* foi nomeado por P1 (comentários do X em 30 de outubro de 2021 e de 29 de abril de 2022). Portanto, o *corpus* é formado por um *print* único, de cinquenta e seis *prints* que foram analisados no período de janeiro de 2022 a dezembro de 2023.

Para nossa investigação, foi crucial levar em consideração a condição de finalidade, concernente ao “para que se diz”, já que elegemos como hipótese essencial que, na rede social X, quem recebe os comentários (“para quem diz”) é sugestionado pelos internautas na mesma proporção que o influencia, pois há uma

forte interferência no modo pelo qual as postagens são desenvolvidas e compartilhadas (influencia “quem diz”).

Uma circunstância pertinente em nossa análise é a verificação acerca do contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2005) que se delinea no *print* analisado. Evidenciamos, assim, marcas verbais submetidas às restrições e às estratégias possíveis atinentes a esse contrato, que se organizam no âmbito da temática do cancelamento, por meio de um entrelaçamento de mídias (televisiva e social digital). Tal entrelaçamento acaba por convocar um público diverso e multifacetado que se estabelece ora como sujeito enunciador (EUe) ora como sujeito destinatário (TUd) em sucessivas - e quase ilimitadas - trocas languageiras.

Visando a uma melhor apreensão dos parâmetros delineados para a análise, estabelecemos os seguintes aspectos: (i) aspecto verbal: escolha lexical; organização sintática, embasados do processo de semiotização do mundo (CHARAUDEAU, 2016); e (ii) aspecto não-verbal: imagens e cores (quando e se tais elementos estiverem presentes).

Dito isto, daremos início à análise propriamente dita do *print P1* (comentários do X em 30 de outubro de 2021 e de 29 de abril de 2022).

## Print da rede social X



Figura 1: *Print P1*. Fonte: [www.x.com](http://www.x.com). Acesso em 05 maio de 2022.

Para início de conversa, destacamos que essa captura de tela em análise, a qual nomeamos de *P1*, não apresenta imagens, mas somente elementos linguísticos. Ainda assim, embora uma análise semiolinguística nos permita um *corpus* multisemiótico, optamos por destacar esse *print* dado seu teor argumentativo dentro do tema proposto nesse estudo, foco de nossa análise.

Em primeiro plano, salientamos a assertiva: “BBB e seus enredos...”, que permite entender a dimensão do reality referente a percepção do próprio público. Apesar de se tratar de um programa em tempo real, marcado pela espontaneidade, o público entende que cada *BBB* conta uma história particular, “um enredo”, que é atravessado pela situação político-social do próprio país.

Ainda levando em consideração a questão do enredo, vale a pena observar o segundo enunciado do mesmo sujeito enunciativo (EUe) Thiago Max, que afirma: “O machismo marcou o BBB20; o cancelamento marcou o BBB21”; e a inveja marcou o BBB22”. A partir dessas afirmações, o enunciativo complementa a ideia de

enredo e define que, a cada edição anual, os *temas fraturantes* encontram-se presentes, a saber: machismo (edição de 2020); cancelamento (edição de 2021); e inveja (edição de 2002).

Tal olhar do internauta (e telespectador), que se utiliza das redes sociais para opinar sobre o programa televisivo, mostra que há de fato uma convergência não só entre as mídias televisivas e digitais, mas também entre o reality show e a real situação política e social brasileira. Portanto, se o país vive questões psicossociais de embate, os acontecimentos e comportamentos dos participantes dentro do programa vão demonstrar isso. Assim, é possível entender o *BBB* como um reflexo da sociedade. E por que não dizer "vice-versa"? É esse jogo criado por meio de uma relação de influência entre programa de entretenimento, público telespectador e situação político-social de uma nação que norteia nosso trabalho.

Seguindo com a análise, enfatizamos o enunciado "Dos 3, o pior é a inveja, pq através dela, vc pode ser machista, pode cancelar e principalmente: Enxergar vdds paralelas:". A partir dos elementos de *ação* (CHARAUDEAU, 2016): "ser machista"; "pode cancelar"; e "enxergar vdds paralelas", destacamos que o enunciador elenca as ações realizadas pelos participantes em diferentes edições em uma ordem de valores, afirmando que enxergar verdades paralelas ao que de fato acontece é um nível acima de atitude indesejada e criticada fora da casa do *BBB*. Muitas vezes, essas "verdades" são criadas pelos imaginários sociodiscursivos, como muito bem aponta Charaudeau (2017). São verdades, ou seja, posicionamentos, que atravessam a sociedade muito impregnada pelas representações sociais que marcam comportamentos em uma determinada época.

Dando continuidade à nossa investigação do *print* em tela, ressaltamos o enunciado de outro sujeito enunciador, a internauta Chris, que assevera: "o Bil debochou dos cancelados do bbb21 e agora será ele que vai provar do gostinho do cancelamento...". Tal assertiva nos remete ao que cunhamos em nosso estudo como a "liquidez do cancelamento", em quem cancela em algum momento

também é cancelado, não por uma simples punição do próprio ato indevido, mas por um movimento natural que envolve o jogo social de colocar em voga ou tirar de cena as pessoas de maneira ostensiva e nada sistemática. É o simples ato de silenciar aquele que destoa das verdades que impactam determinado momento. É um movimento de dar ou de tirar o poder e a voz de quem quer que seja. Fato muito parecido com o que ocorria na obra *1984*, de George Orwell ([1948] 2021), que atravessa de maneira enriquecedora o nosso estudo.

Para complementar e para finalizar nossa análise de *corpus*, destacamos a expressão em inglês "Who's Laughing Now?", que em tradução livre significa: "Quem está rindo agora?". Ou seja, quem se deu bem agora e está por cima da situação? Essa expressão representa esse movimento de sobe e desce na escala social, no que tange ao cancelamento ou *descancelamento* de um indivíduo, em específico, de um participante do programa *BBB*. Destarte, é possível perceber que por mais que os acontecimentos dentro do reality brasileiro seja organizado e criado pela produção do programa, é o grande público que dá a tônica do Big Brother Brasil, seja direta (pela votação proposta pelo próprio *BBB*) ou indiretamente, pelos desdobramentos que ocorrem nas redes sociais durante e após o programa ir ao ar.

Dito isto, seguimos para as nossas considerações a respeito do estudo aqui apresentado.

### **Considerações finais**

As relações humanas têm se solidificado ao longo dos tempos a partir da comunicação. Ao se comunicar, o indivíduo se reconhece no outro ao mesmo tempo que percebe aquilo que não é. Ou seja, sendo o outro o espelho, o ser humano utiliza-se de recursos que tendem a equilibrar a sua própria existência. Busca-se pertencimento na mesma medida que se busca afastamento daquilo que, de fato, não seria pertinente como representação social.

Sob essa perspectiva, existe um jogo entre essas relações que são estabelecidas socialmente. Um jogo muitas vezes desleal que descarta ou convoca pessoas, como peças de um xadrez, por exemplo.

Destarte, o tema principal deste estudo se delineou alicerçado na investigação da “cultura do cancelamento”, motivada pelas relações advindas do *BBB*, no âmbito da atual situação do Brasil, congênere com a distopia prevista no romance de Orwell ([1948] 2021), em um liame com os desdobramentos flagrados em comentários veiculados na rede social X (*Twitter*) potencialmente disseminados a partir do reality show em questão.

Muito embora, o grande irmão, na obra de George Orwell ([1948] 2021), seja o personagem da própria trama; no reality, o papel desse ser controlador fica a encargo do próprio público telespectador, uma consciência capaz de moldar julgamentos e de dar a tônica do programa a partir de suas opiniões e de sua votação de quem fica e de quem sai do jogo.

## Referências

CHARAUDEAU, P. *A conquista da opinião pública: como o discurso manipula as escolhas políticas*. São Paulo: Contexto, 2016a.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. Coordenação da equipe de tradução: Angela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Trad. André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHARAUDEAU, P. Um modelo sócio-comunicacional do discurso: entre situação de comunicação e estratégias de individualização. In: SATAFUZZA, G.; PAULA, L. de (org). *Da*

*análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil*. Edufu: Uberlândia, 2010.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

CHARAUDEAU, P. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Núcleo de Análise do Discurso, 2001, p. 23-38.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

ORWELL, G. 1984. Trad. Luisa Geisler. Barueri, SP: Novo Século, 2021 [1948].

RECUERO, R. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura)





## JEKYLL E HYDE: *ETHOS*, MEDO, VIOLÊNCIA E SOBREVIDA

Felipe Ribeiro Campos<sup>1</sup>  
Beatriz dos Santos Feres<sup>2</sup>

### O *ethos* monstruoso de Hyde

A Teoria Semiociológica de Análise do Discurso postulada por Patrick Charaudeau (2008) nos ensina que, em todo ato de linguagem, interação, no mínimo, quatro sujeitos: dois externos ao texto, seres sociais – sujeito comunicante (SujC) e sujeito interpretante (SujI) –, e dois internos, perceptíveis na materialidade textual – sujeito enunciativo (SujE) e sujeito destinatário (SujD) –, que serão fruto de um cálculo enunciativo: o SujC projeta não só um *modo de dizer* incorporado pelo enunciativo em função das circunstâncias comunicativas e da finalidade do ato, mas também projeta um destinatário ideal a ser ou não aderido pelo SujI – e ambos, enunciativo e destinatário, estarão submetidos à sua capacidade para identificar e qualificar *quem é aquele que diz* daquela maneira e *por que diz* assim, e como ele próprio, SujI, ajustado ao projeto de fala, deve se comportar.

O *modo de dizer* do enunciativo conta, em grande parte, com a imagem que ele projeta de si, isto é, com seu *ethos*. Não se trata especificamente daquilo que ele possa dizer a respeito de si mesmo, mas daquilo que o SujI depreende de seu *modo de dizer*, incluindo,

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura pela Uerj, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Beatriz dos Santos Feres. Como fundamentação teórica, utiliza prioritariamente a Teoria Semiociológica de Análise do Discurso. felipe.frcampos@gmail.com

<sup>2</sup> Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, linha de pesquisa "Teorias do texto, do discurso e da tradução". É líder do Grupo de Pesquisa em Semiociologia: Leitura, fruição e ensino (CNPq/UFF). beatrizferes@id.uff.br

portanto, não só as escolhas linguísticas que faz, vinculadas às circunstâncias comunicativas, mas também o seu tom, a sua expressão corporal (quando em uma troca oral), o seu comportamento, a sua apresentação pessoal e outros modos de comunicar que se agregam à fala, pois, como afirmam Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 220), o *ethos* “não se manifesta somente como um papel ou um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo”. Quando se trata especialmente de um iconotexto, a visualidade contribui sobremaneira para a apreensão do *ethos mostrado*.

Na elaboração do *ethos*, interagem ainda elementos de naturezas muito diversas: da escolha do registro linguístico e vocabular ao planejamento textual, passando pelo ritmo e pelo figurino... Não se trata de uma representação estática, mas de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário por meio do próprio movimento da fala do locutor. (Maingueneau, 2020, p. 12)

Mesmo que o dito não se configure exatamente como uma argumentação em si, mas como um relato, por exemplo, sem o objetivo explícito de expor um ponto de vista, a credibilidade do enunciador estará dependente do *ethos* projetado e possivelmente percebido por meio das inferências realizadas pelo SujI. Quando se trata de uma pessoa já conhecida, entra na composição da “identidade” do enunciador também aquilo que era sabido a seu respeito antes mesmo de ele se pronunciar: o *ethos prévio*. O *ethos efetivo*, então, será constituído pelo *ethos prévio*, pelo *ethos discursivo* e pelo *ethos dito*.

Maingueneau (2020) ainda explicita uma modalidade de *ethos* que pode ser observada, por exemplo, em peças de teatro ou em narrativas: em ambos os casos, por causa do encaixamento de uma enunciação em outra, quando um sujeito assume uma fala *representada*. No teatro, um “arqui-enunciador” invisível, hierarquicamente superior – o dramaturgo – se apaga: seu enunciado é a peça em si. O *ethos* mostrado por cada personagem,

subordinado ao *modo de dizer* do dramaturgo, não tem autonomia, portanto: é um reflexo de seu *ethos*.

Nas narrativas, entretanto, o narrador *fala*, assim como a personagem, ou seja, ambos assumem, cada um à sua vez, o papel de enunciador. Especialmente quando ocorre o discurso direto, haveria, por conseguinte, um *ethos representado* (da personagem) e outro, *representante* (do narrador), um *encaixado* sobre o outro. No discurso indireto, o *ethos* de um emerge na fala de outro. O encaixamento do *ethos* da personagem na cena enunciativa do narrador pode, em alguma medida, sofrer a influência daquilo que é dito a respeito dela, ou seja, o narrador, ao dar voz a uma personagem, pode permitir mais ou menos liberdade para o *ethos* dela emergir.

É nessa dinâmica de encaixamento que se situa o *ethos* monstruoso do sr. Hyde de *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (2021, pp. 13-15):

O sr. Utterson adiantou-se e tocou-o no ombro quando ele passou.– É o sr. Hyde, certo? O sr. Hyde encolheu-se de volta e respirou fundo, sibilante, mas seu medo foi apenas momentâneo. Embora não olhasse na cara do advogado, respondeu com suficiente frieza:– Esse é o meu nome. O que deseja? (...)

– E, então – insistiu o outro –, como me reconheceu? – Pela descrição – foi a resposta.– Quem fez a descrição?– Temos amigos em comum – disse o sr. Utterson.– Amigos em comum? – repetiu o sr. Hyde, um pouco rouco.– Quem seriam eles?– Jekyll, por exemplo – disse o advogado.– Ele nunca falou do senhor – exclamou Edward Hyde, corando de raiva. – Não achei que o senhor mentisse.

– Convenhamos – disse o sr. Utterson –, essa não é uma linguagem adequada.O outro rosnou alto, numa gargalhada selvagem. No momento seguinte, com extraordinária rapidez, destrancou a porta e desapareceu na casa. (...)

O sr. Hyde era pálido e nanico, dava a impressão de deformidade sem qualquer malformação nomeável, tinha sorriso desagradável, havia se dirigido ao advogado com uma espécie de mistura assassina de timidez e ousadia e falava com voz rouca e sussurrante, um tanto entrecortada. Todos esses eram pontos contra ele, mas nem todos

juntos poderiam explicar a desconfiança, o ódio e o medo até então desconhecidos com que o sr. Utterson o considerava.

Nesse trecho, por meio do olhar do sr. Utterson, o narrador descreve o sr. Hyde, orientando a imagem mental que o leitor deve construir de sua aparência, de seus gestos, de suas atitudes e de seu modo de falar. Dessa imagem mental construída, é possível inferir alguns aspectos do *ethos* monstruoso da personagem a partir daquilo que ela parece apresentar, inclusive, em sua corporeidade: após o incômodo toque no ombro, Hyde se mostra assustado (“encolheu-se de volta e respirou fundo, sibilante”), ressabiado (“embora não olhasse na cara do advogado, respondeu com suficiente frieza”) e animallescamente irascível (“corando de raiva” e “O outro rosnou alto, numa gargalhada selvagem”). Seu aspecto é, também, assustador (“era pálido e nanico, dava a impressão de deformidade sem qualquer malformação nomeável, tinha sorriso desagradável) e monstruoso mesmo (“havia se dirigido ao advogado com uma espécie de mistura assassina de timidez e ousadia e falava com voz rouca e sussurrante, um tanto entrecortada”). Em outras palavras, o *ethos mostrado* por Hyde por meio da narração é considerado monstruoso com base naquilo que o imaginário sociodiscursivo apresenta como tal: pessoas de aspecto repugnante e atitudes pouco civilizadas são vistas como esquisitas, estranhas e, quando assustadoras, monstruosas.

O *ethos encaixado*, nesse caso, é exposto pelo narrador (assumindo a perspectiva do Sr. Utterson), “porta-voz” do autor da história, que não só descreve o que vê para o leitor e como essa visão o impacta, mas, principalmente, também reproduz aquilo que o Sr. Hyde fala – e a maneira como o faz (“Ele nunca falou do senhor – exclamou Edward Hyde, corando de raiva. – Não achei que o senhor mentisse”; “O outro rosnou alto, numa gargalhada selvagem”). Em outras palavras, o Sujeito-leitor pode inferir a monstruosidade do Sr. Hyde de acordo com a descrição do narrador e com a fala reportada, por isso é possível falar em *ethos encaixado*, apresentado na narração de forma indireta.

Vale destacar o papel do processo de *qualificação*, próprio do modo descritivo de organização do discurso, para imprimir o traço monstruoso ao Sr. Hyde. Em sua *Gramática do sentido e da expressão*, Charaudeau (1992) explica que *qualificar* é atribuir uma propriedade a um *ser* ou a um *fazer*, singularizando-o, por meio de adjetivos, advérbios (de modo) e outras formas correlatas, expressando uma *maneira de ser* ou uma *maneira de fazer*. A *qualificação* é parte da *identificação* dos seres e dos fazeres, atuando ao lado da *localização* e da *situacionalização*. Ainda, segundo o linguista, sendo as propriedades o resultado da maneira pela qual o homem percebe e constrói a significância do mundo, elas testemunham um modo de ver projetado sobre as qualidades dos seres. Assim, ao descrever, revela-se um ponto de vista, um imaginário social, preconceitos, entre outros sentidos que não são exatamente explicitados.

Reitera-se, então, que a maneira de *mostrar* a personagem, salientando algumas de suas qualidades/propriedades, permite a percepção de sua monstruosidade, seja evidenciando seu aspecto físico incomum e assustador (“O sr. Hyde era pálido e nanico, dava a impressão de deformidade sem qualquer malformação nomeável, tinha sorriso desagradável”), seja atentando para sua maneira de agir (“havia se dirigido ao advogado com uma espécie de mistura assassina de timidez e ousadia e falava com voz rouca e sussurrante”). A percepção da monstruosidade pela *mostração* revela igualmente o quanto essas qualidades causaram uma reação emotiva acentuada, dada sua capacidade patemizante (“Todos esses eram pontos contra ele, mas nem todos juntos poderiam explicar a desconfiança, o ódio e o medo até então desconhecidos com que o sr. Utterson o considerava”). Até mesmo a seleção lexical contribui com a qualificação do personagem, atuando na referenciação ao transpirar a monstruosidade: “O outro *rosnou* alto, numa gargalhada *selvagem*” (grifos nossos).

Na versão em quadrinhos da obra (Stevenson, 2021), com roteiro de Daniel Esteves, ilustrações de Wanderson de Souza e cores de Dan Freitas, o mesmo trecho ganha uma conformação



implícito), mas pode, diferentemente do que ocorre no texto verbal, extrair inferências daquilo que vê nas imagens, de acordo com sua memória discursiva e com o imaginário que domina.

## **O monstro e a sobrevida de Hyde**

Seguindo a linha de pensamento que nos guia a leitura da obra de Stevenson por meio da observação de pesquisas relacionadas a monstros, à monstruosidade e ao horror, percebemos que esta figura que chega para abalar certezas se faz essencial no que percebemos como humanidade: “o monstro pode ser visto como um ponto de vista, mas também como o exercício de um poder desmedido; uma deformação, mas também uma lembrança de que o homem possui limites e limitações” (Jeha; Nascimento, 2009, p. 7). Esse enfrentamento com o desconhecido faz surgir algo desagradável, conhecido como horror.

O horror é uma repulsa provocada por uma percepção, por um pressentimento. É também um sentimento de aversão e ódio àquilo que não está em conformidade com o normal. Diante do desconhecido, o horror é um sentimento de impotência, de medo. Diante da catástrofe, o horror é um incômodo gerado pela culpa ou mesmo pela impotência da ação, pelo assombro de enxergar uma realidade indesejada. O estudo do horror é uma forma de entender como o humano lida com os terrores que lhe circundam, como lida com o espanto do cotidiano e, ao mesmo tempo, é uma oportunidade de entender melhor esse cotidiano e as contingências que atuam sobre ele (Araújo, 2014, p. 18)

Cohen (2000) analisa a figura do monstro, escrevendo sete teses ao pensar nele (o monstro) como produto criado pelas culturas, analisando como a sociedade lida com o tema ao longo do tempo a partir dos medos gerados por ela mesma. O monstro, segundo a primeira tese de Cohen (2000, p. 26), é uma “corporificação de um certo momento cultural”; ele existe para ser lido, mas não entendido, pois está no lugar da incerteza. A segunda



tese aponta que o monstro sempre volta em alguma roupagem levemente diferente. A terceira defende que o monstro não pode ser categorizado, pois seu corpo não se encaixa em nenhuma estrutura considerada natural dentro das leis da natureza. A quarta tese afirma que o corpo monstruoso é a extrapolação do que é considerado diferente, dessemelhante. A quinta propõe que o monstro também delimita o que é ou não moral, o que se deve ou não fazer, com possível castigo àqueles que cruzarem a linha. A sexta tese apresenta o conceito de que, ao mesmo tempo em que o monstro representa algo proibido, ele é atração, repulsa e desejo no mesmo ser: “Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero” (Cohen, 2000, p. 48). E a sétima tese defende que o monstro é sempre um devir: ao retornar diferente, mostra detalhes e conhecimento do local do qual foi expulso, indagando seus criadores sobre como é o conhecimento deles de mundo.

Estas teses de Cohen (2000) nos ajudam a olhar qualquer figura monstruosa de forma diferente e, em se tratando especialmente de Sr. Hyde (Figura 2) na já mencionada adaptação em histórias em quadrinhos, a analisar como o exterior (aparência) reflete com exatidão o interior (personalidade), ambos feios, formando um conjunto que representa muito bem a vilania.

Figura 2: Hyde



Fonte: Stevenson, 2021.

O estudo de teratologia, surgido na medicina e dedicado às “anomalias e malformações ligadas a uma perturbação de desenvolvimento embrionário ou fetal” (Rossi, 2020, p. 2699), foi utilizado também pela literatura com a observação dos corpos monstruosos e como eles afetam pessoas/personagens ao redor. Tomando-se Edward Hyde como nosso objeto de análise e nos apoiando nas sete teses de Cohen (2000), podemos entender que aquele homem baixo, magro, feio e de aura repleta de animosidade é o conjunto físico da parte negativa concentrada do respeitável doutor Henry Jekyll quando materializada e com permissão para interagir com qualquer pessoa. A forma de Sr. Hyde, por meio de suas atitudes e falas, mostra-se como um sujeito esquivo e perigoso.

Importante também mencionarmos a força que os personagens têm para além da literatura, isto é, na cultura pop: vemos versões de *O médico e o monstro* em inúmeros recontos e aparições em histórias em quadrinhos; serviu, como exemplo mais óbvio, de inspiração para o roteirista Stan Lee e o desenhista Jack Kirby na criação de Bruce Banner e sua forma violenta e forte conhecida como “gigante esmeralda” ou simplesmente Hulk, tendo sua primeira aparição em 1962 (Figura 3).

Figura 3: Hulk



Fonte: <https://recreio.uol.com.br/noticias/entretenimento/ha-58-anos-era-lancada-a-primeira-edicao-de-o-incrivel-hulk.phtml>. Acesso: 18/10/2023

Temos uma versão agigantada e igualmente agressiva de Sr. Hyde nos dois primeiros volumes da série de novelas gráficas *A liga extraordinária* (roteiro de Alan Moore e arte de Kevin O'Neil), participação em um episódio do personagem Pernalonga e alusão à fórmula que transforma Jekyll em Hyde quando Piu-Piu se transforma em um enorme pássaro que persegue o gato Frajola, invertendo o jogo de caça e caçador dos dois personagens.

A narrativa *O médico e o monstro* ainda pode ser vista como exemplo de utilização do *duplo*. “De modo bastante genérico, pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de desdobramento do ser. Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma” (França, 2009, p. 7-8). Se alargarmos nosso olhar para personagens que escondem suas verdadeiras identidades atrás de suas versões heroicas (ou o contrário?), temos Bruce Wayne e Batman (Figura 4) e Clark Kent e Superman (Figura 5), por conta de seus alter-egos e suas personas públicas, o que, por vezes, pode fazer surgir a dúvida sobre qual das personalidades utiliza a outra para se esconder. Embora outros heróis e heroínas se utilizem de identidades

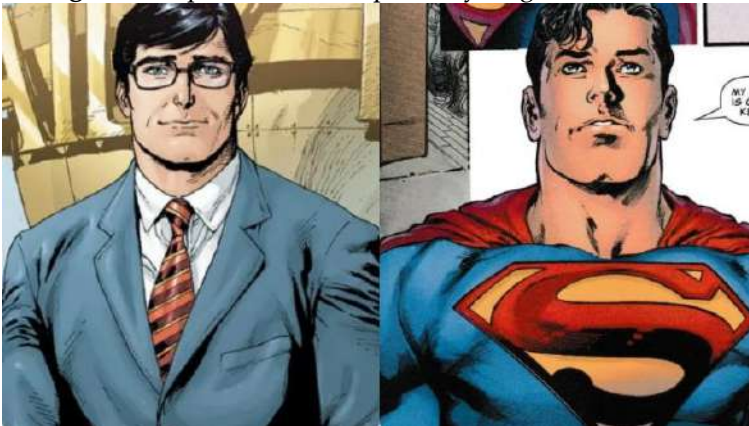
secretas, consideramos que Batman e Superman ilustram perfeitamente o conceito de *duplo*.

**Figura 4:** Batman, criado por Bob Kayne e Bill Finger



Fonte: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/quadrinho-revela-como-bruce-wayne-faz-para-manter-sua-identidade-secreta-como-batman.phtml>> Acesso em 01/02/2024

**Figura 5:** Superman, criado por Jerry Siegel e Joe Shuster



Fonte: <<https://www.geekmi.news/comics/DC-Comics-Por-que-nadie-se-da-cuenta-de-que-Superman-es-Clark-Kent-20210404-0002.html>> Acesso em 1/2/2024

**Figura 6:** Richard Mansfield, ator que interpretou Dr. Jekyll e Sr. Hyde na montagem de 1888.



Fonte: <<https://www.facebook.com/theStrangeandUnusualPodcast/photos/a.1943140299234196/1992535994294626/?type=1&theater>> Acesso em 01/02/2024

Fenômeno absoluto, possivelmente a obra extrapolou o mundo ficcional e arranhou com sua maldade a vida real. Artigos relacionam a montagem da peça de teatro em Londres com o surgimento de Jack, o estripador, assassino em série que aterrorizou o ano de 1888 fazendo cinco vítimas. A montagem teria sido um estímulo para os atos violentos (Figura 6).

Reis (2022, p. 485) comenta que a sobrevida de um personagem ocorre quando ele surge em outras narrativas verbais e literárias, e é óbvio que podemos incluir também séries, filmes, jogos de videogame e quaisquer outras mídias do entretenimento: “Para que a sobrevida se efetive, torna-se necessário retornar, pelo menos em parte, e imagem física, bem como marcantes atributos psicológicos e sociais da personagem, que viabilizam aquele seu reconhecimento, fora do contexto original”. Impossível não relacionar este conceito de sobrevida às teses de Cohen (2000)

quando se debruçam na questão da volta do monstro e como ele retorna um pouco diferente a cada vez e como ele nos faz refletir sobre moralidade e limites acompanhando a época em que ele é reimaginado.

Com a sobrevida do personagem, a existência da obra original se estende no interesse de novos leitores que a conhecem por meio de outras produções que a utilizaram como inspiração. Toda vez que há uma nova adaptação ou reinterpretação, o monstro tem a tendência de absorver características e questionamentos da época que foi reimaginado / reinterpretado. Dessa forma, ao mesmo tempo que é uma revisitação ao original, é um aceno para algo totalmente novo.

### **Algumas breves considerações**

Produtos *pop*, os personagens de *O médico e o monstro* sempre nos foram apresentados como duas faces de uma mesma moeda, dois seres completamente diferentes dividindo o mesmo corpo, dois opostos lutando pelo mesmo espaço bem longe do equilíbrio: “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 2020, p. 26). Não tivemos, portanto, a oportunidade de experimentar a surpresa lendo a carta de Jekyll assumindo ser também Hyde, tomando para si a culpa pela existência de tão desagradável indivíduo, no fim da obra.

Com base na análise semi-discursiva da personagem do Sr. Hyde, nas reflexões provocadas pelos conceitos abordados e breve levantamento de personagens, homenagens e adaptações apresentados neste artigo, podemos ter uma visão geral da importância de *O médico e o monstro* para a literatura mundial. O constante reaparecimento de seus personagens, ainda que em roupagens diferentes, mostra-nos que nunca deixamos de ter interesse em nossos problemas internos, nas lutas pelas quais passamos em nossa consciência e o constante desafio entre bem e mal, representado em atos de empatia no acolhimento com o

próximo e na violência cotidiana que surge em momentos de descontrole ou na certeza da impunidade. Hyde constantemente nos avisa que a raiva e o olhar mesquinho perante ao outro estão muito mais próximos que imaginamos, e é só darmos chance para estas atitudes condenáveis e tantas outras igualmente ruins cheguem à superfície para vermos o pior do ser humano.

## Referências

ARAÚJO, R. *A experiência do horror: arte, pensamento e política*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.

CHARAUDEAU, P. La qualification, la comparaison et les procédés d'adjectivation. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette Livre, 1992, p. 323-374.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FRANÇA, J. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, F.; MOTTA, M. A. (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva. 2020.

JEHA, J.; NASCIMENTO, L. Monstros à nossa imagem e, perigosamente, à nossa semelhança. In: JEHA, J.; NASCIMENTO, L. (org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.



MAINGUENEAU, D. *Variações sobre o ethos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MOORE, A.; O'NEIL, K. *A liga extraordinária*. Trad. Marquito Maia e Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2021.

PERROTI-GARCIA, A. J. *As transformações de Dr. Jekyll & Mr. Hyde*: traduções, adaptações, e demais refrações da obra-prima de Robert Louis Stevenson. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

REIS, C. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2022.

REIS, C. *Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem*. Coimbra: CLP-Universidade de Coimbra, 2014.

ROSSI, C. Teratologias. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (org.). *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

STEVENSON, R. L. et al. *O médico e o monstro em quadrinhos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2021.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. Principis, 2021.





# IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE O CORPO FEMININO: NARRATIVAS EM (DES)CONSTRUÇÃO

Gisele Arruda Eckhardt<sup>1</sup>

Beatriz dos Santos Feres<sup>2</sup>

## Análise do discurso sobre o corpo feminino

Este trabalho, parte de uma pesquisa de doutorado, tem como objetivo investigar alguns imaginários sociodiscursivos (Charaudeau, 2018) acerca das representações sobre o corpo feminino em perspectiva diacrônica, à luz da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso que, para tal fim, dialoga com outras áreas do conhecimento, a saber: a História (Tannahill, 1980; Lins, 2021; Muchembled, 2007; Le Goff & Truong, 2006), a Sociologia (Bourdieu, 2019) e os estudos feministas (Federici, 2017). Além disso, tem como objetivos específicos apresentar e comparar os principais imaginários sociodiscursivos existentes sobre a mulher e averiguar se eles ainda se fazem presentes nos discursos da atualidade.

No que tange à metodologia, realizaremos uma revisão bibliográfica acerca das representações femininas em épocas distintas, com ênfase para o tratamento dado aos corpos, contextualizando os imaginários sociodiscursivos presentes e confrontando-os. Pelo viés exposto, destacamos como resultado

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagem, na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação da professora Dra. Beatriz dos Santos Feres, na linha de pesquisa: Teorias do texto, do discurso e da tradução. E-mail: giseleekhardt@hotmail.com. Orcid: 0000-0003-3019-0864.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos de Linguagem pela UFF com pós-doutorado em Teoria da Literatura pela UERJ. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFF. E-mail: [beatrizferes@id.uff.br](mailto:beatrizferes@id.uff.br). Orcid: 0000-0001-5854-2898.

parcial que a História das mulheres tem sido narrada, na maioria das vezes, por um sujeito comunicante em específico, homem (masculino) e, como consequência, predominam muitos imaginários sociodiscursivos preconceituosos e prejudiciais à figura feminina, dos quais o feminismo busca desconstruir.

Segundo Chimamanda Ngozi Adichie (2019), quando temos uma história única (acrescentamos: uma perspectiva única, masculina, objetificadora da mulher), ocorre a produção de estereótipos, além de aquele sujeito acreditar que aquela é a sua verdadeira história. Nesse sentido, o sujeito narrador é aquele que detém o poder.

Vale ainda salientar que, na ótica da Teoria Semiolinguística, Charaudeau (2022) explica que os discursos manipulatórios estão presentes na sociedade e utilizam diversas estratégias para persuadir –incluindo a construção das representações sociais que recheiam o imaginário acerca da mulher. Sendo assim, lançar um olhar feminino para a História das mulheres permite que humanizemos a narrativa, que por vezes diminui a dignidade feminina e seu potencial.

### **Os imaginários sociodiscursivos da Semiolinguística**

Partindo da questão relativa à «história única» contada sobre mulher, que vai orientar as reflexões, julgamos pertinente explicitar o quadro teórico, a saber, a Semiolinguística. Charaudeau (2018) elabora o conceito de *imaginários sociodiscursivos*, partindo da noção de *representações sociais*, difundida fortemente por Serge Moscovici e Denise Jodelet na perspectiva da Psicologia Social. As representações sociais são sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros; por isso, elas orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais (Moscovici, 2015).

Para essa corrente de pensamento, as representações são responsáveis pela ordenação da sociedade, uma vez que “organizam os esquemas de classificação e de julgamento de um grupo social e lhe permitem exhibir-se através de rituais, de estilizações de vida, de

signos simbólicos” (Charaudeau, 2018, p.196). Face a isso, as representações estabelecem formas de apreender o mundo, ao mesmo tempo em que podem lhe conferir valor.

Entretanto, Charaudeau (2018) ultrapassa essa concepção, pois amplia o olhar para além das questões sociais e abrange o discurso como o instrumento com o qual os saberes são compartilhados e fabricados; nos termos do linguista, esses saberes se configuram como *maneiras de dizer* e – vale salientar – podem ser classificados em *saberes de conhecimento* e *saberes de crença*.

Os primeiros dizem respeito ao estabelecimento de uma verdade exterior ao sujeito e, portanto, objetiva, como observamos no exemplo a seguir: “A Terra é redonda”. Por mais que surjam movimentos para questionar tal assertiva, o fato não pode ser negado, visto que é reconhecido por toda comunidade científica (o saber científico).

No entanto, ainda dentro dos saberes de conhecimento, temos o saber de experiência (Charaudeau, 2017), o qual se diferencia do saber científico por não apresentar garantias de validação. Dito de outra forma, não é verificável por instrumentos, mas está no âmbito do que é empírico e é aceito na vivência universal.

Ademais, temos os saberes de crença, que retratam os juízos, atribuições de valor aos fenômenos que sucedem e, ao contrário dos saberes de conhecimento que são impessoais, esses são subjetivos, visto que emanam do sujeito com seu posicionamento diante dos eventos. Eles se subdividem em *saber de opinião* e *saber de revelação*.

Enquanto o *saber de opinião* vincula-se às apreciações realizadas pelo sujeito, isto é, à sua interpretação dos fatos do mundo, o *saber de revelação* implica uma adesão do sujeito a um discurso que considera como verdadeiro e, por conseguinte, é internalizado (Charaudeau, 2022), mas não pode ser averiguado, em razão de seu caráter sagrado e se configura como um perigo para a produção de ideologias.

A título de exemplificação, temos o discurso religioso ocidental, o qual postula que é vontade divina a submissão da mulher, devido a seu histórico de influência negativa e incitação à

desobediência no Jardim do Éden, quando Eva (supostamente) ocasionou a expulsão do ser humano do Paraíso.

Dando prosseguimento, Charaudeau (2018) explica que emprega a expressão *imaginários sociodiscursivos* em virtude de esses saberes se materializarem não somente em práticas sociais (comportamentos, atividades coletivas etc.), mas também em *discursos*. É através desse espaço de interdiscursividade que eles circulam e são constantemente partilhados, mantidos e/ou ressignificados.

Charaudeau (2017) ainda afirma que o imaginário traz consigo duas aplicabilidades: ao mesmo tempo em que fundamenta a ação, também permite que novos valores sejam criados: “o imaginário é efetivamente uma imagem da realidade, mas imagem que interpreta a realidade, que a faz entrar em um universo de significações” (Charaudeau, 2018, p. 203).

### **O corpo na interface com outras áreas do saber**

Pierre Bourdieu (2019, p. 108), em *A dominação masculina*, salienta que:

O corpo percebido é duplamente determinado socialmente. Por um lado, ele é, até naquilo que parece mais natural (seu volume, seu talhe, seu peso, sua musculatura etc.), um produto social, que depende de suas condições sociais de produção, através de diversas mediações, tais como as condições de trabalho (que abrangem as deformações e as doenças profissionais por ele geradas) e os hábitos alimentares.

Situando-nos na perspectiva foucaultiana (Foucault, 2019), merece atenção o fato que o domínio sobre os corpos ocorre por intermédio de discursos e ele não é somente negativo; não se apodera do corpo de forma inconsciente. Nesse sentido, “o poder, longe de impedir o saber, o produz” (Foucault, 2019, p.239).

Na narrativa bíblica, atribui-se a mulher a queda da Humanidade. Como podemos ver, passaram milênios e o imaginário sociodiscursivo de sujeição feminina através do arquétipo de Eva ainda circula na sociedade, em alguns grupos sociais, em razão de o imaginário não ter apenas o papel de criação de valores, mas também de “justificação de ação” (Charaudeau, 2017, p.578).

Lilith teria sido a primeira esposa de Adão (que foi criada em Gênesis 1.27): “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou” (BÍBLIA, 2019). Há de se pensar que sua exclusão não foi aleatória. O Concílio de Trento, no século XVI, reputou como oficial a Vulgata (a tradução da Bíblia para o latim) e essa decisão trouxe a substituição do nome Lilith por *ibis*, termo que designa uma ave. Sob esse prisma, Lilith simboliza o caráter feminino não governado pelo sujeito masculino, isto é, a insubordinação, e por esse motivo foi apagada do relato ocidental.

Em consonância com a arqueóloga e pré-historiadora francesa Marylène Patou-Mathis (2022), segundo a qual a imagem que trazemos em nosso inconsciente da mulher pré-histórica sendo arrastada pelos cabelos pela figura masculina traduz a relação de dominação entre os sexos que o patriarcado almeja transmitir:

A história da evolução da humanidade é considerada quase que exclusivamente do ponto de vista dos homens. As relações sociais que envolvem as mulheres raramente são levadas em conta. Os primeiros antropólogos e arqueólogos não hesitam em fazer uma descrição convencional de seus comportamentos, sem para isso se basearem em provas arqueológicas diretas. Sua abordagem é moldada pelo meio em que vivem, uma sociedade ocidental herdeira da tradição judaico-cristã e greco-romana, na qual as mulheres são vistas como seres inferiores. (Patou-Mathis, 2022, p.33).

Com base em pesquisas recentes, verificou-se, a título de exemplificação, a técnica das mãos em negativo<sup>3</sup>, a possibilidade de que grande parte da autoria das artes seja de mulheres. Essa pesquisa foi feita com um algoritmo embasado no índice de Manning, o qual postula que o anelar masculino seria mais longo que o indicador e, nas mulheres, esses dois dedos seriam da mesma dimensão. Nesse sentido, convém mencionar que, segundo Patou-Mathis (2022), em oito cavernas espanholas e francesas, das 32 mãos em negativo, com esse estudo chegou-se à conclusão de que grande parte delas era de mulheres.

No período Neolítico (entre 10.000 a.C. e 3.000 a.C.), com o sedentarismo, o homem percebe que tem participação na fecundação. Como consequência, passou a exigir a monogamia da mulher. Tendo isso em mente, Badinter (1986, p.73) defende que:

Essa época vê nascer a nova noção do casal. Pouco a pouco, da Europa Ocidental até o Leste da Ásia, reconhece-se que é preciso ser dois para procriar e para produzir. Ainda não se substituiu o culto da Deusa-Mãe pelo culto do Deus-Pai. Mas o casal formado por um deus e uma deusa torna-se objeto de adoração. Homens e mulheres dividem entre si a terra e o céu, não mais segundo o antigo esquema da separação dos poderes específicos de Um e do Outro, mas na ótica de que não se pode mais dispensar o Outro para realizar uma mesma tarefa.

Já na perspectiva de Cristophe Primault (2022), na Grécia Clássica, nos V e IV séculos a.C., e no período helenístico, final do século IV a.C. até I a.C., a mulher não é tida como cidadã, e sim como mãe, esposa ou filha, restrita ao espaço do oïkos (a casa) e isso transparece nas pinturas gregas, as quais as mulheres são representadas no período arcaico com cores brancas, considerando-se sua vida doméstica e a ausência do sol, ocasionando a brancura.

É importante abordarmos também que dos séculos V ao X houve a formação do feudalismo e isto se deu com a união da

---

<sup>3</sup> O espaço negativo diz respeito ao espaço ao redor do objeto e o positivo é o espaço ocupado. Desse modo, conseguiam obter o contorno das mãos.

cultura germânica com a romana. Esse modo de produção econômico e, ao mesmo tempo, sistema de organização político-social orientou o desenvolvimento e ideologia da Europa.

Em síntese, o senhor feudal, que era o dono da terra, autorizava a permanência dos camponeses em suas terras, porém em troca eles deveriam retribuir mediante impostos uma parte de seu trabalho. Sendo assim, consistia na exploração da terra e conseqüentemente dos camponeses ou vassalos, pois se submetiam servilmente a esses nobres.

Nesse sentido, vale salientar que consoante a pesquisadora feminista Silvia Federici (2017) na aldeia feudal não havia a desvalorização do trabalho doméstico feminino, em razão dele contribuir para o sustento doméstico. Logo, acima da autoridade de seus pais ou maridos, estava o domínio do senhor feudal, o qual controlava as vidas de cada família vassala.

É interessante notar de passagem também que pelo fato de a terra ser entregue à unidade familiar e não especificamente ao homem, as mulheres participavam da posse da terra e podiam atuar nela usufruindo de seus frutos de trabalho, ocasionando uma certa “independência” para essa época, dado que “não precisavam depender de seus maridos para se manter” (Federici, 2017, p.52).

Dando prosseguimento, para a Igreja, com os ideais de Santo Agostinho, o intercurso sexual não deveria proporcionar prazer e ter como único objetivo a procriação. Sob essa ótica, os métodos contraceptivos e o aborto não eram aceitos na teoria, mas a Igreja era tolerante com essas práticas em decorrência dos motivos econômicos e previa castigos para tais atos: dez anos de penitência.

Entretanto, com a Peste Negra, entre 1347 e 1352, surge uma efetiva cobrança no controle do corpo feminino: há uma preocupação com o controle demográfico e, por conseguinte, com o domínio e saberes da mulher acerca da reprodução, o que irá posteriormente promover o caça às bruxas.

Ademais, nesse contexto de paradoxos, não poderíamos deixar de trazer à baila o amor cortês (*l'amour courtois*), o qual esteve em voga entre os séculos XI e XIV, com o desenvolvimento do



trovadorismo, conforme nos expõe o historiador José D'Assunção Barros (2011; 2015). Diante disso, é necessário elucidar, porém, que esse movimento não foi apenas literário, mas também se manifestou no estilo de vida dos poetas-cantores, os quais deambulavam pelas cortes feudais levando sua própria vida como arte.

Já no final do século XII, temos o *Tratado do Amor Cortês* (*Tractatus de Amore*), de André Capelão (2000), o qual codifica a arte de amar mediante a ótica do amor cortês, atribuindo os deveres masculinos e femininos do período. Não obstante, apesar desse discurso de verdadeiro Amor, em muitas ocasiões concatenado à morte e ao sofrimento pela Dama, Barros (2015) evoca que a realidade era distinta e “parecia haver um hábito tradicional do cavaleiro de, ao enraivecer-se socar o nariz da esposa” (Barros, 2015, p.223). Por isso, salientamos que a Idade Média foi um universo de contrastes (Barros, 2015) e ambivalências entre as esferas pública e privada.

Ampliando o olhar para a temática, a misoginia medieval, infelizmente estará presente na obra de André Capelão (2000). Nesse sentido, frisamos que em grande parte de sua escrita, a qual serviu de base o amor cortês, valoriza-se a mulher, mas na última parte, livro III, *Da Condenação do amor*, sua escrita adquire outro tom e faz o oposto: deprecia o gênero feminino, vinculando-o a elementos negativos e o Amor é tido como a causa dos infortúnios. A título de exemplificação, observemos o excerto adiante:

As mulheres, aliás, não são apenas avaras por natureza, mas também são curiosas e falam mal das outras mulheres; são vorazes, escravas do próprio ventre, volúveis, inconstantes no que falam, desobedientes, rebeldes às proibições; são maculadas pelo pecado do orgulho e cobiçam a vanglória; são mentirosas, dissolutas, tagarelas, não respeitam segredos; são luxuriosas ao extremo, dadas a todos os vícios e não têm afeição verdadeira (Capelão, 2000, p.290).

Face ao exposto, verificamos uma visão antagônica do que usualmente correlacionamos ao amor cortês. Aqui, a mulher

remonta à Eva (“rebeldes às proibições”), sendo não confiável e motivo do caos. Sendo assim, aqui temos uma exceção dentro de um panorama cortês que a mulher era venerada. Entretanto, julgamos significativo expor essas ambiguidades, a fim de constatarmos o quanto era presente ainda no imaginário a crença na nocividade da mulher.

Controvérsias à parte, não podemos ignorar o todo no que concerne à relevância do amor cortês, o qual se tornou um estilo de vida, que buscou dignificar a mulher. Com efeito, Hunt (1963) enuncia que *l'amour courtois* revolucionou os preceitos da época ao trazer a noção de que o amor precisava ser recíproco, englobando admiração e respeito.

## **Resultados parciais**

Tendo em vista o que recorte temporal que foi feito, é nítido que pelo fato da História (por muito tempo) ser narrada por homens, isso possibilitou que fossem escolhidos quais imaginários deveriam ser transmitidos para reforçar o que se espera do papel feminino. E é um perigo quando se tem uma história única. Entretanto, com a luta das mulheres e sua busca pela ressignificação de sua atuação na sociedade, percebemos que, ainda embora haja certa resistência, muitos desses imaginários são questionados e estão sendo transformados.

Como estudiosos dos estudos de linguagem, analisar os imaginários presentes nesses discursos se faz necessário para entendermos os séculos de dominação masculina e opressão das mulheres e sua luta por emancipação.

## **Referências**

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. 2. reimpr. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARROS, J. d'A. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens e teorias. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 215-228, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18634/15469>.

Acesso em: 06 dez. 2023.

BARROS, J. d'A. O amor cortês – suas origens e significados. *Raído*, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011.

BÍBLIA. A.T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia de Promessas: Velho Testamento e Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2009.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 15. edição. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CAPELÃO, A. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHARAUDEAU, P. *A manipulação da verdade: do triunfo da negação às sombras da pós-verdade*. São Paulo: Contexto, 2022.

CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. 2. ed. Trad. Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, P. *Os estereótipos, muito bem*. Os imaginários, ainda melhor. In: *Entrepalavras*. Fortaleza, v. 7, p. 571-591, 2017.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo, Elefante, 2017.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

HUNT, M. M. *História Natural do Amor*. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: IBRASA, 1963.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Trad. Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LINS, R. N. *O livro do amor* (vol.1). Da Pré-história à Renascença. 8. edição. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MUCHEMBLED, R. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do Século XVI a nossos dias*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

PATOU-MATHIS, M. *O homem pré-histórico também é mulher: uma história da invisibilidade das mulheres*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2022.

PRIMAULT, C. Les Femmes et leur représentation dans la Grèce Classique. *Hypotheses*, 2022. Disponível em: <https://paragone.hypotheses.org/7405>. Acesso em: 28 set. 2023.

TANNAHILL, R. *O sexo na história*. Tradução Luísa Ibañez. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1980.



# O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO NO ESPAÇO VIRTUAL: A PUBLICIDADE DA NAT NATURA NA REDE SOCIAL TWITTER

Giselle de Souza Reis Coutinho<sup>1</sup>

## O papel das redes sociais na construção discursiva contemporânea

Os meios e as formas de comunicação evoluíram bastante com o passar do tempo. Bilhetes, cartas, e-mails, SMS, diversas foram e são as modalidades que permitem o contato indireto entre pessoas com finalidades múltiplas: desde passar uma mensagem para um amigo até obter informações sobre uma vaga de emprego ou um acontecimento fora do país. Os modos de interação entre indivíduos, então, são constantemente atualizados e continuam em transformação.

Com o advento da internet, essa possibilidade de atualização cresceu ainda mais rápido, uma vez que a tecnologia facilitou a implementação de mudanças ao redor do mundo de forma virtual, isto é, sem a necessidade da presença física no local do aprimoramento, o que permite que transformações sejam feitas até mesmo simultaneamente. É nessa seara de mudanças tecnológicas que surgem as redes sociais, ambientes virtuais que proporcionam rápidas interações entre os seus usuários, principalmente a média e a longa distância.

Raquel Recuero (2014, p. 24), ao tecer considerações acerca das configurações e possibilidades das redes sociais, apresenta um conceito bastante consistente sobre esses espaços:

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Professora Doutora Ilana da Silva Rebello Viegas. E-mail: gisellesouzareiscoutinho@id.uff.br

Uma rede social definida como um conjunto de dois elementos: *atores* (pessoas, instituições ou grupos; os nós da rede) e suas *conexões* (interações ou laços sociais) (Wasserman e Faust, 1994; Degenne e Forse 1999). **Uma rede é uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores.** A abordagem de rede tem, seu foco na estrutura social, onde não é possível isolar os atores sociais e nem suas conexões. (Grifos nossos).

Nessa concepção, as redes sociais são instrumentos tecnológicos que auxiliam na conexão de um grupo social, a partir da interação entre o que a Recuero (2014) denomina de atores. A nomenclatura designada pela autora é bastante pertinente para o desenvolvimento desta pesquisa, já que nos filiamos à teoria Semiolinguística do Discurso, que considera que a comunicação é estabelecida a partir de dois circuitos, um externo e um interno, em que há, no mínimo, quatro sujeitos.

Para Charaudeau (2016), esses sujeitos, ao se comunicarem, estão em um ato de encenação, ou melhor, em uma *mise en scène*, na qual as escolhas discursivas e identitárias são adequadas ao contexto e ao perfil do interlocutor. Tanto o teórico francês quanto a pensadora brasileira compartilham de um ponto de vista similar: a interação entre pessoas pressupõe a construção de uma representação de si. Nas redes, essa representação pode ser feita por meio da criação de um perfil de usuário.

Quando se trabalha com redes sociais na Internet, no entanto, os atores são constituídos de maneira um pouco diferenciada. Por causa do distanciamento entre os envolvidos na interação social, principal característica da comunicação mediada por computador, os atores não são tão discerníveis. Assim, **neste caso, trabalha-se com representações dos atores sociais, ou com construções identitárias no ciberespaço.** Um ator pode ser representado por um *weblog*, por um *fotolog*, por um *twitter* ou mesmo por um perfil no Orkut. (Recuero, 2014, p. 25, grifos nossos).

Infere-se, a partir da afirmação de Recuero (2014), que os perfis na rede social podem, ainda, não serem de uma pessoa física, mas de uma empresa, como a Natura – uma das maiores companhias de cosméticos da América Latina –. Desse modo, as possibilidades de comunicação nas redes sociais não se restringem apenas a uma conversa entre indivíduos que se conhecem, porém estão distantes, mas também permitem que diferentes sujeitos da esfera social – pessoas físicas ou jurídicas – dialoguem.

Além disso, os perfis criados nas redes como Twitter, Instagram, TikTok entre outras possibilitam um acesso muito rápido aos conteúdos postados nessas plataformas. Isso porque há diversos dispositivos que, com a disponibilidade de uma boa rede de internet móvel (5G ou 4G, por exemplo) ou “fixa” (WI-FI), viabilizam a conexão nas redes de qualquer lugar físico, seja em casa seja na rua. Uma vez que aparelhos como computadores, *smartphones*, tablets etc. com acesso à internet estão, cada vez mais, nas mãos de diversos cidadãos brasileiros, de acordo com o Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), que constatou que em 2023, por exemplo, 84% da população acima dos dez anos de idade esteve conectada, é comum que discursos de domínios diversos estejam disponíveis à população com uma maior facilidade.

O rápido acesso à informação e a possibilidade de se comunicar com variadas pessoas no mundo são, então, as principais funções inovadoras que as redes sociais oferecem aos indivíduos contemporâneos. Entender como os processos interativos acontecem nesse espaço virtual é um dos objetivos da tese cujo recorte resultou no desenvolvimento da proposta de comunicação oral no SAPPIL XIV e, conseqüentemente, neste artigo.

É, portanto, a partir da compreensão desse importante papel que as redes sociais têm atualmente na comunicação social a média e longa distância que o projeto deste artigo foi desenvolvido. Ao visualizar as possibilidades que o Twitter disponibilizou, a partir de sua estrutura e propósito sociocomunicativo, aos usuários que acessam à



plataforma, indagou-se sobre as questões publicitárias que a rede também poderia oferecer às empresas que criassem um perfil nela.

Assim, busca-se investigar neste artigo, principalmente, as condições de produção do discurso publicitário na plataforma denominada de Twitter, estudando como esse espaço virtual incide contextualmente na produção linguageira da empresa Natura a partir da análise de três postagens, selecionadas consecutivamente, extraídas do perfil da Nat Natura – personagem utilizada para representar a marca nessa rede social. Para isso, desenvolve-se, na primeira parte, uma análise acerca do contrato de comunicação midiático proposto por Charaudeau (2018). Em seguida, verificam-se mais detalhadamente os procedimentos linguísticos-discursivos atrelados às condições do contrato nessas publicações.

Espera-se, com isso, contribuir para as análises acerca das modalidades sociocomunicativas no mundo virtual, em especial nas redes sociais. Além disso, busca-se ratificar as adequações e adaptações que o mundo e as inovações tecnológicas proporcionam ao campo discursivo da publicidade.

### **O contrato comunicacional na produção da publicidade no ambiente virtual do Twitter**

A proposta teórica desenvolvida pelo pensador francês Patrick Charaudeau parte do pressuposto de que um ato de comunicação é realizado por meio de um sujeito que busca, em maior ou menor medida, exercer uma influência sobre seu destinatário. Para isso, estabelece um jogo de explícitos e implícitos a partir da linguagem, o que o teórico denomina (2016) de *mise en scène*.

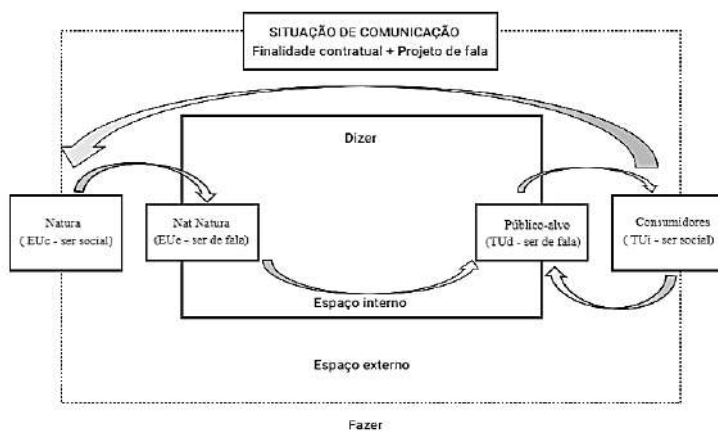
Como já explicitamos brevemente, essa lógica é estabelecida pela compreensão de que existem, no mínimo, dois circuitos, um externo – de cunho sociocultural – e um interno – de dimensão mais discursiva. Essa relação entre os sujeitos implica, para Charaudeau (2001), na construção de identidades. No que tange ao *corpus*, por exemplo, há uma identidade social de marca de cosméticos, a Natura, pois essa tem sua relevância garantida dentro do cenário

brasileiro devido ao seu tempo de mercado (aproximadamente 50 anos) e ao propósito comercial: a venda de produtos. Logo, é uma empresa legitimada socialmente, mas que, no campo do discurso, precisa fazer uso de estratégias para conquistar e/ou manter a credibilidade frente ao seu público-alvo, já que não é a única no ramo de beleza, isto é, enfrenta uma concorrência mercadológica.

O uso do discurso publicitário é feito, dessa forma, para incitar a compra de seus produtos e, conseqüentemente, alcançar o objetivo de vender. Todavia, a projeção de uma identidade discursiva precisa, de acordo com o Charaudeau (2016), considerar o espaço social em que a publicidade vai ser veiculada – a rede social Twitter, por exemplo –. O perfil da marca na rede é construído, então, com base na configuração desse ambiente virtual, o que permite a projeção de um modelo mais humanizado, a Nat Natura, isto é, uma personagem com traços humanóides que representa os interesses da marca na página do Twitter. Além disso, como já foi evidenciado, nas redes, há a possibilidade de se conectar com diversos indivíduos, inclusive com o público-alvo, de forma mais rápida e atualizada.

Nesse jogo do discurso publicitário virtual da Natura, há, assim, quatro sujeitos elencados no ato de comunicação:

**Figura 1:** O ato de Linguagem e seus Sujeitos



Adaptado de Charaudeau, (2016, p. 52)

É a partir da análise do papel desempenhado por esses sujeitos na troca comunicativa que podemos verificar que existe uma relação contratual publicitária estabelecida na rede social Twitter. Isso porque, de acordo com Charaudeau (2018, p. 67), “Todo discurso depende, para a construção de seu interesse social, das condições específicas da situação de troca da qual ele surge.”

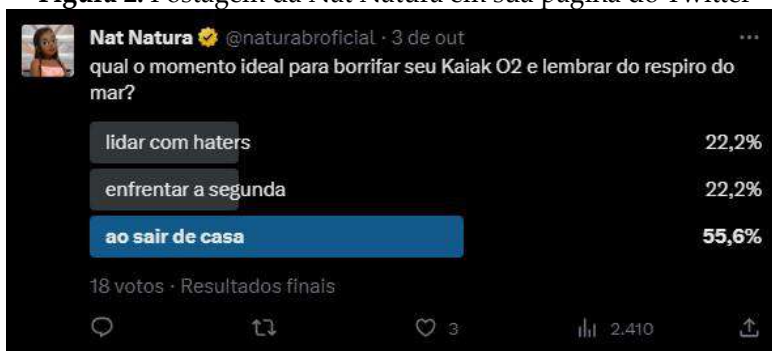
Nessa seara, o contexto comunicacional das postagens da Natura surge da tomada de palavra do ser de fala, o EUE – representado pela figura da Nat Natura –, mas que, simultaneamente, depende do projeto da figura social, a marca de cosméticos, o EUC, que é composto por diversos seres sociais (publicitários, engenheiros, CEO, revisões etc.). A comunicação pela perspectiva semiolinguística, portanto, prevê a relação que os sujeitos estabelecem entre as condições sociais e as enunciativas no momento da troca linguageira. Esse jogo revela que há, então, restrições e liberdades que são acionadas pelos parceiros (Eu-comunicante e Tu-interpretante) e pelos protagonistas (Eu-enunciador e Tu-destinatário), as quais são explicadas por Charaudeau (2018) a partir da noção de contrato de comunicação.

Esse conceito parte da compreensão de que o ato de comunicação é respaldado por algumas obrigações previamente conhecidas tanto pelo campo da produção quanto da recepção. Todavia, de acordo com Charaudeau (2018), há uma margem de manobra, que possibilita o uso de estratégias discursivas para captar o público-alvo e ganhar (mais) credibilidade, o que incide na imagem do EUC. Social e discursivo são, assim, indissociáveis para a construção da comunicação, tendo em vista que os seres sociais (EUC e TUi) estão atrelados ao projeto de fala do discursivos (EUE e TUD); logo, as restrições e as liberdades precisam atuar nos dois circuitos, o externo e o interno.

No *corpus*, no campo das restrições contratuais externas, por exemplo, identifica-se um propósito publicitário – no qual há a intenção de incitar o destinatário à compra –. Isso é observável a partir da análise da *identidade* e *finalidade* comerciais da Natura,

além do *conteúdo* (o objeto que está à venda) veiculado no *dispositivo* Twitter.

**Figura 2:** Postagem da Nat Natura em sua página do Twitter



Fonte: @naturabrofficial

Na figura 2, percebe-se o respeito a essas normas contratuais externas de cunho publicitário, pois o sujeito é identificável pela sua arroba (@) na rede social, @naturabrofficial, que já indica que se trata do perfil oficial da marca de cosméticos Natura. Além disso, com as recentes mudanças na rede, o símbolo amarelo<sup>2</sup> ao lado direto do nome “Nat Natura” ratifica que se trata da página original de uma empresa. Além disso, o conteúdo veiculado é sobre um produto, o Kaiak O2, um perfume da marca, divulgado a partir da mediação do dispositivo Twitter, ambiente virtual – o que se nota pela possibilidade da interação entre os usuários por meio de uma enquete sobre o momento ideal para borrifar a fragrância e pela aparência (*layout*) da rede.

Nota-se, assim, que o perfil respeita uma possível expectativa temática relacionada a uma empresa de cosméticos: o anúncio e

---

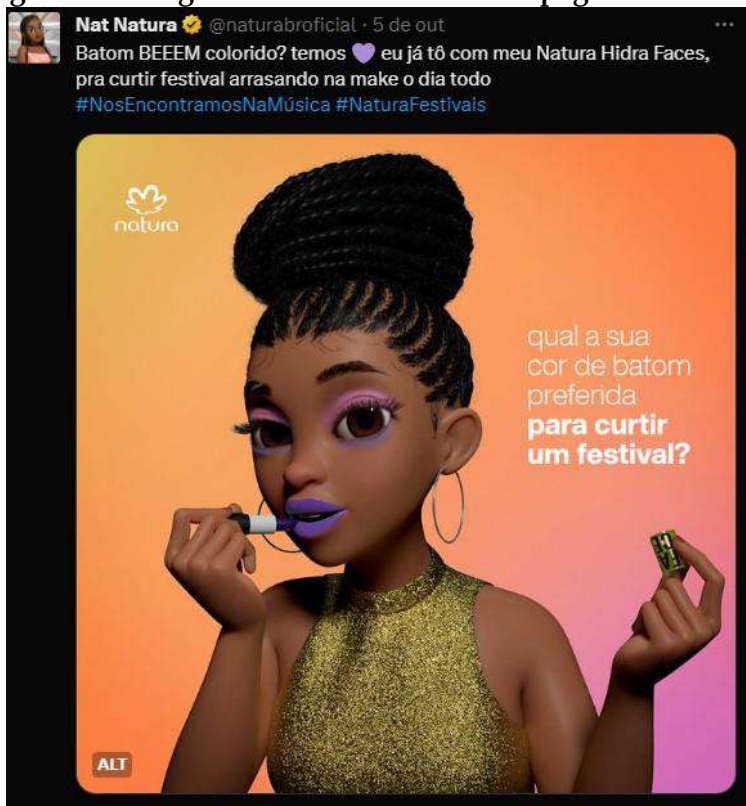
<sup>2</sup> Em 2023, o empresário Elon Musk finalizou a compra da rede social Twitter. Após adquirir a rede, fez algumas alterações significativas não só para o uso desse espaço virtual, mas também para a identificação dos usuários. Assim, empresas oficiais são reconhecidas (verificadas) pelo denominado selo amarelo, já órgãos do governo pelo selo cinza. O famoso selo azul, que era atribuído somente a figuras públicas, agora pode ser adquirido por qualquer usuário, desde que pague mensalmente pela verificação.

informações sobre determinado produto da marca. O uso de uma personagem para representar os interesses comerciais da Natura no Twitter também se adequa às possibilidades permitidas no ambiente virtual, onde os perfis, como afirmou Recuero (2014), não são tão discerníveis nem precisam representar, então, pessoas reais.

Já em relação às regularidades do circuito interno, no eixo do dizer, Charaudeau (2018) aponta três direções, a de *locução*, de *relação* e de *tematização*. A de *locução* diz respeito às identidades dos sujeitos, uma vez que só a presença de uma legitimidade pode não ser o suficiente, por isso, será preciso recorrer a modos de dizer para ganhar em credibilidade, regulando a relação de força que estabelecem frente ao seu destinatário, o que já revela também a segunda condição. Já a de *tematização* indica como o enunciador constrói seu discurso, a partir de quais modos de organização – descritivo, argumentativo, narrativo ou enunciativo.

Na figura 2, é possível visualizar esses elementos na própria identidade discursiva da Natura, sua representante Nat Natura, uma jovem mulher negra que relaciona o dia a dia de sua vida ao uso dos produtos da marca, buscando, assim, ganhar em credibilidade e captar os demais usuários pela técnica de aproximação com o TUd, em vez de usar estratégias de incitação mais diretas, o que já propicia uma regulação da relação entre EUE e TUd no jogo de incitação. No que tange à tematização, assim como na figura 2, na figura 3, pode-se notar que a tematização é construída com base na configuração e nas possibilidades que o próprio Twitter oferece, o que faz com que o enunciador utilize, predominantemente, os modos enunciativo e narrativo – pelas marcas de incitação ao destinatário e pela verticalização desse espaço virtual, cuja organização impulsiona a contação da própria história do enunciador a partir da apresentação de vários episódios de um mesmo acontecimento, por exemplo. Isso pode ser visto quando a personagem faz postagens sequenciais sobre um mesmo festival, ou mesma linha de maquiagem etc.

Figura 3: Postagem da Nat Natura em sua página do Twitter



Fonte: @naturabrofficial

Na figura 3, fica mais explícita a exposição da vida do enunciador – que relata que vai a um festival usando a maquiagem da Natura, o que é ratificado pela linguagem não verbal. Além disso, a imagem não só comprova o uso, como também contribui para a rápida visualização do assunto abordado pelos demais usuários da rede, um recurso permitido pelo Twitter. O EUE também se direciona ao destinatário a partir da pergunta contida na imagem: “qual a sua cor de batom preferida para curtir um festival?”.

No entanto, verifica-se que, apesar dessa organização linguístico-discursiva se adequar às restrições do contrato de comunicação publicitário, também contribui para o uso de

estratégias de captação e de credibilidade da marca, o que é previsto pela margem de manobra. O uso, por exemplo, de uma “mulher” negra para ser a representante da marca pode acionar uma aproximação com as minorias sociais, que se identificam com a personagem, cuja imagem pode também proporcionar à Natura a reputação de uma empresa mais consciente da importância da representatividade racial.

Essa encenação é possível porque os parceiros da troca reconhecem, de acordo com Charaudeau (2018), as restrições e as liberdades aliadas às condições de comunicação. Em uma plataforma digital como o Twitter, é possível fazer diversas postagens. Logo, a própria rede social possibilita variadas liberdades que podem contribuir para a imagem que o comunicante constrói para si, ou seja, a de sujeito discursivo, o de Eu-enunciador.

Assim, na figura 3, a postagem não explicita uma finalidade de venda, mas camufla essa intencionalidade a partir da mera exposição da cor e marca de batom usada pela Nat Natura, o que, em uma leitura mais leiga, pode não indicar uma visada comercial de captação do público-alvo. Restrições e liberdades são, então, utilizadas para construir o ato de comunicação publicitário da marca na rede Twitter.

No próximo tópico, faz-se mais detalhadamente uma análise das modalidades linguístico-discursivas acionadas pelo Eu-enunciador tanto para captar quanto para ganhar credibilidade do destinatário. Para isso, primeiro, desenvolve-se o conceito de semiotização do mundo de Patrick Charaudeau (2007).

### **A organização linguístico-discursiva da publicidade digital da Natura**

Nos estudos semiolinguísticos, outro conceito de extrema relevância é o do duplo processo de semiotização de mundo (Charaudeau, 2007). Essa noção interrelaciona as categorias de língua – os substantivos e os adjetivos, por exemplo – às de discurso

– identificação, qualificação, ação e causação –. Além disso, auxilia na compreensão das estratégias discursivas de captação e de credibilidade feitas a partir dessa dupla dimensão linguageira.

Isso significa afirmar que o sujeito, ao se comunicar – seja por meio de uma linguagem verbal seja não verbal – precisa transformar seus conhecimentos e ideais em conteúdos passíveis não só de troca, mas também de interpretação pelo destinatário. Além disso, esse diálogo só vai ser possível a partir do reconhecimento tanto da identidade social e sua consequente legitimidade quanto da identidade discursiva e as estratégias de captação e de credibilidade. Eis, assim, respectivamente, os dois processos de semiotização: o de transformação e de transação.

Nas figuras 2 e 3, por exemplo, há um predomínio do uso de substantivos para auxiliar na categoria de identificação da marca na rede. Desde o nome do Eu-enunciador até o de usuário e o uso das hashtags #NosEncontramosNaMúsica #NaturaFestivais (figura 2), há a marcação nominal da marca. Essa estratégia é utilizada não só para dar autoria ao perfil, mas também para auxiliar na captação virtual do público-alvo.

Santaella (2010), ao dissertar sobre a construção dos fluxos e conexões das redes sociais, afirma como, no Twitter, as hashtags e a arroba são utilizadas para agrupar temas e auxiliar na identificação e na busca de um usuário. Assim, tendo conhecimento das possibilidades do dispositivo, o enunciador faz uso da categoria de identificação para auxiliar no contato entre EUe e TUd.

Na figura 4, ainda é possível verificar a predominância dessa estratégia de captação, a partir da identificação da marca e dos produtos (Sombras Mono de Faces). Todavia, nota-se também o uso da qualificação, por meio, principalmente, do adjetivo “incrível” para caracterizar a maquiagem (make) da marca.



Figura 4: Postagem da Nat Natura em sua página do Twitter



@naturabrofficial

Além disso, na figura 4, é visível a continuação da postagem feita na figura 3, acerca do festival. Inclusive, a partir do campo não verbal; já no verbal, faz-se uma pergunta similar direcionada também ao produto, mas agora acerca das sombras. Com isso, verifica-se a manutenção da história proposta pela Nat Natura, organizada pelo modo narrativo, perceptível pelas marcas temporais no pretérito na publicação: “foi daqui que pediram aquela make incrível [...]?” “[...] a @amandabritto fez aqui no Festival Vozes”.

O @amandabritto citado na publicação impulsiona, ainda, a construção de uma credibilidade da marca, uma vez que se refere a um usuário real (pessoa física) que tem relevância nas redes sociais quando o assunto é maquiagem e beleza. Assim, o Eu-enunciador alia sua imagem à de uma referência sobre esse conteúdo no espaço virtual a partir da identificação desse perfil.

Portanto, a construção da comunicação da Natura na rede social Twitter abarca as condições do contrato de comunicação midiático, ou melhor, publicitário elucidadas por Charaudeau (2018), o que foi possível verificar nas três postagens analisadas.

### **Considerações finais**

Com base nas considerações e nas análises desenvolvidas ao longo deste artigo, foi possível perceber, portanto, que o discurso publicitário da Natura na rede social Twitter constrói-se, principalmente, a partir do pleno conhecimento que o EUc tem do seu papel social e das ferramentas disponibilizadas pelo dispositivo, o que deixa entrever uma instância de produção profissional. O caráter mercadológico da marca permanece, assim, pela identificação do nome da empresa, presente na figura do Euenunciador Nat Natura e do seu nome de usuário @naturabroficial.

Além disso, embora em algumas postagens não haja uma explícita incitação à compra de um produto da empresa, a finalidade comercial aparece quando o enunciador relaciona sua rotina diária ao uso de perfumes, batons e sombras da Natura. Com isso, e a partir do reconhecimento que o comunicante faz de si e, conseqüentemente, do que os usuários, interpretantes, fazem da empresa, a comunicação se constrói, equilibrando-se entre as restrições e as liberdades permitidas pelo contrato de comunicação explicitado por Charaudeau (2018).

Ressalta-se, por último, que esta análise preliminar e inicial do recorte da tese em construção pode elucidar algumas possíveis mudanças do discurso publicitário em um ambiente virtual específico, o Twitter. Portanto, é pertinente que novas pesquisas também sejam desenvolvidas acerca das demais redes sociais, como Instagram e TikTok, por exemplo, a fim de permitir uma conclusão ainda mais abrangente e sólida desse fenômeno.

## Referências

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 2. ed. 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Trad. Angela M. S. Corrêa et alii. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p.11-27.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H. et alii. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001.

NATURA. Postagens da página Nat Natura. 2023. Arquivos de mídia do perfil Nat Natura na rede social Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/naturabrofficial>. Acesso em: 25 jan. 2024.

SANTAELLA, L. QOTD, por @UMAIRH: Micromídias, móveis & inteligência coletiva global em tempo real. IN: SANTAELLA, Lucia; LEMOS, Renata. *Redes sociais: a cognição conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010. – Coleção Comunicação.

SILVA, V. H. Acesso à internet cresce no Brasil e chega a 84% da população em 2023, diz pesquisa. *g1. Tecnologia*, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/11/16/acesso-a-internet-cresce-no-brasil-e-chega-a-84percent-da-populacao-em-2023-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 25 jan. 2024.

# EM BUSCA DO FELIZES PARA SEMPRE: OS IMAGINÁRIOS FEMININOS NA SEMIOTIZAÇÃO EM A PRINCESA IMANI E O LEQUE MÁGICO

Glauciene Batista de Barros<sup>1</sup>

## Introdução

Ao longo da história, o papel social da mulher se alterou de maneira considerável. Muitos direitos como a educação igualitária, o voto e a liberdade de ir e vir sozinhas garantiram às mulheres ocidentais a diversificação de suas possibilidades de vida. Na atualidade, elas podem escolher se querem se filiar a um casamento, estudar e/ou trabalhar, ter filhos e opinar sobre diversos temas cotidianos no país como a política, o meio ambiente, a economia, dentre outros. Poucas pessoas, porém, percebem que tais conquistas foram alcançadas após um período de perseguições e preconceitos advindos de vários momentos históricos. Mesmo havendo a existência de mulheres em diferentes papéis sociais como professoras, médicas ou copistas em Paris no século XIII, a Idade Média ainda foi um período histórico marcado pela caça às bruxas contra as mulheres sob a alegação de que aquelas tidas como insubordinadas a um homem e/ou independentes eram bruxas. Dessa forma, aquelas que não podiam ter uma função social sem serem perseguidas eram relegadas a um caminho: ser uma pessoa submissa à figura patriarcal da casa – seja um pai, um irmão ou um marido. Ser a esposa fiel, dedicada e mantedora da ordem doméstica também foi o destino das mulheres até os anos de 1950

---

<sup>1</sup> Mestranda de Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagem (UFF). Artigo referente à monografia de Especialização *Latu Sensu* em Língua Portuguesa, concluída em julho de 2023 e orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Glayci Kelli Reis da Silva Xavier, na Universidade Federal Fluminense. E-mail: glauciene\_barros@id.uff.br.

no Brasil já que a educação igualitária, por exemplo, era, até então, um ideal inalcançável.

A alteração da perspectiva feminina na contemporaneidade é retratada em diversas mídias, como na modificação de peças publicitárias em prol da não objetificação da mulher e na forma de tratamento de personagens protagonistas em contos de fadas e em filmes atuais. Importantes empresas, como a *Disney*, vêm percebendo a mudança histórica e social sobre as mulheres, que se tornaram mais independentes e ativas em suas escolhas, e tentam imprimir tal visão em suas construções narrativas.

Mesmo que a constante busca por igualdade e tolerância de gênero seja um assunto constantemente debatido de diversas formas correntes, os preconceitos ainda continuam enraizados em algumas parcelas da população atual. De acordo com dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD Brasil, online), de 2023, “metade da população mundial ainda acredita que os homens são melhores líderes políticos e chocantes 25 por cento das pessoas acreditam que é justificável um homem bater em sua mulher.

Pressupõe-se que, a partir do comportamento independente demonstrado pelas mulheres na sociedade atual, os contos de fadas contemporâneos reflitam este possível perfil, inspirando meninas e, principalmente, meninos a respeitarem as garotas ao seu redor, modificando possíveis visões preconceituosas e a misoginia. Isso também se reafirma pois, segundo bell hooks (2020, p. 46), “a literatura infantil é um dos locais cruciais para a educação feminista, para a conscientização crítica, exatamente porque crenças e identidades ainda estão sendo formadas.”

Tradicionalmente, o gênero conto de fadas costuma remeter ao mundo maravilhoso em que eventos e seres sobrenaturais não causam estranhamento em sua narrativa nem em seus leitores, já que estes, por terem uma expectativa sobre o que esperar nesse tipo de texto, aceitam suas sequências de ações como algo comum. Tal característica corrobora com a existência da verossimilhança existente nesses contos. Mesmo entendido por alguns autores,

como Michelli (2020, p.85), que as ações ocorridas nesse texto em específico sejam distantes “da realidade extratextual cotidiana e fora de toda atualidade”, observa-se que a temática, as escolhas de recursos de linguagem e as construções composicionais podem remeter a situações cotidianas do mundo extralinguístico, evocando possibilidades de imaginários que regem o “real significado” (Charaudeau, 2005) dos sujeitos.

A partir desta contextualização, a proposta deste artigo é analisar como as possibilidades de ampliações e de modificações no imaginário da mulher se manifestam na construção verbal de contos de fadas atuais. Para isso, o escrito tem como base a Teoria Semiollingüística do Discurso, com ênfase no contrato de comunicação delineado, nas operações de transformação do processo de semiotização do discurso, como a ação e a qualificação, e nos imaginários sociodiscursivos. Além disso, observa-se o arquétipo da princesa, conceituado por Correia (2010). Tal análise será empreendida em um dos contos de fadas contemporâneos escritos pela autora indiana Anita Ganeri e ilustrados por Khoa Le: *A Princesa Imani e o Leque Mágico* (2021, p.64-71). Cabe destacar, contudo, que o presente trabalho não analisará os aspectos visuais da obra devido à contenção do espaço, atendo-se apenas aos aspectos lingüístico-discursivos do conto.

### **Teoria Semiollingüística: a semiotização do mundo e o contrato de comunicação literário**

Elaborada por Patrick Charaudeau, a Teoria Semiollingüística de Análise do Discurso dimensiona o fenômeno lingüístico como a fusão de suas partes implícita e explícita em prol da construção do sentido e de sua configuração por meio de uma relação de forma-sentido nas línguas naturais. Dessa forma, o ato de linguagem não se constitui unicamente por sua superficialidade semiológica, mas também por saberes acionados durante o jogo de produção/ interpretação impetrado por um indivíduo, dotado de

intencionalidade e de um projeto de influência do outro, em uma situação de troca comunicativa.

Para tal interação se realizar, o sujeito intencional constrói sua ação linguageira por meio de um duplo processo de semiotização de mundo: a transformação (converte um acontecimento bruto em um “mundo significado” por meio de categorias disponíveis em diversos códigos verbais, não-verbais ou mistos) e a transação (permite ao “mundo significado” ser objeto de troca entre parceiros do ato comunicativo).

O processo de transformação se divide em quatro operações distintas: a identificação (nomeação e conceituação dos seres no mundo, tornando-os “identidades nominais”), a qualificação (atribuição de características e propriedades diferenciadoras e especificadoras dos seres do mundo, convertendo-os em “identidades descritivas”), a ação (processo em que os seres agem ou sofrem ações em um esquema específico, constituindo-se em “identidades narrativas”) e a causação (revelação da causa de certos acontecimentos em sequências envolvendo os seres do mundo).

Já o processo de transação compreende quatro princípios reverberantes uns nos outros: princípio da alteridade (os parceiros do ato de linguagem reconhecem-se mutualmente como semelhantes e diferentes), princípio da pertinência (necessidade de atos de linguagem serem apropriados ao seu contexto e finalidade na relação contratual com os parceiros reconhecendo os mesmos universos de referência), princípio da influência (o sujeito receptor-interpretante torna-se o alvo de alguma influência relacionada ao sujeito produtor-comunicante) e princípio da regulação (uso de estratégias no quadro situacional que garantem uma mínima intercompreensão na troca comunicativa, regulando o jogo de influências). Tais princípios são encontrados no contrato de comunicação a ser empreendido pelo sujeito produtor.

Apesar de serem processos correlatos, percebe-se a função orientadora e limitadora do processo de transação sobre o processo de transformação, de modo que uma construção linguística feita por operações de transformação precisa ter uma razão e um sentido

contratuais para existirem. Dessa forma, o processo de transação apresenta-se como a base para a existência de um contrato de comunicação entre sujeitos e suas particularidades por comandar o processo de transformação.

Dentro de um contrato de comunicação, há a constituição de dois circuitos combinados: o espaço externo (fazer), que é o lugar da instância situacional, e o espaço interno (dizer), que é a área da instância discursiva. Tal separação em instâncias torna-se necessária devido às diferentes identidades assumidas pelas pessoas que comunicam algo. Assim sendo, a identidade social e psicológica é constituída de maneira distinta da identidade propriamente linguageira no jogo da comunicação.

Charaudeau (2019, p.76) distingue essas identidades sob a forma de funções no ato de linguagem. Inscritos e externos ao ato, os parceiros se apresentam como seres sociais, psicológicos e reais. Estes são possuidores de traços identitários pertinentes a depender do ato de comunicação considerado. Tais parceiros são nomeados como dois sujeitos em interação: sujeito-comunicante (produtor e locutor do ato - EUc) e sujeito interpretante (receptor efetivo do ato-TUi). Em contrapartida, internos ao ato de linguagem, os protagonistas da enunciação são seres de fala percebidos e definidos pelos papéis efetivamente desempenhados na materialidade. Tais protagonistas são explicitados como sujeito enunciador (EUe), que pode intervir ou apagar-se no discurso, e o sujeito destinatário (TUd), a quem o enunciador atribui um lugar específico no interior do discurso.

Para um entendimento mais preciso dos sujeitos destacados, torna-se imprescindível a clara distinção entre sujeito destinatário e sujeito interpretante. Enquanto o destinatário depende dos sujeitos comunicante e enunciador para existir em um discurso, o interpretante, por ser um sujeito real, possui independência para se constituir em uma troca comunicacional.

Em um contrato de comunicação literário, como o que é proposto pelo *corpus* em análise, outros sujeitos também são convocados para o ato de linguagem e constituem a dupla



encenação em narrativas ficcionais (Xavier, 2021, p. 112). A encenação duplicada ocorre em dois lugares distintos: uma no mundo da produção e interpretação da narrativa e outra no mundo da representação, dos personagens. Isso se justifica, pois “os personagens interagem entre si e constroem uma enunciação ficcional, utilizando as mesmas estratégias comunicacionais de uma enunciação real”.

Anita Ganeri, a autora do conto, se constitui como Eu-Comunicante. Ela escreve para um Tu-Interpretante, configurado, no circuito do Dizer, como Tu-Destinatário ideal. Nesse caso, os leitores em potencial são crianças em fase de letramento e que estão expostas a algumas temáticas, como a coragem e independência de personagens femininas em suas histórias, de modo que haja a estimulação e a construção do futuro pensamento crítico. O Tu-Interpretante/leitor efetivo pode se constituir como qualquer indivíduo detentor de competência de leitura para entender e interpretar a materialidade apresentada.

O contrato de comunicação/encenação é regido pelo princípio da identidade, já que Anita Ganeri tem uma identidade social no circuito externo: uma mulher nascida na Índia em 1961, moradora do Reino Unido e autora premiada. Sua identidade discursiva como autora de conto de fadas no circuito externo é depreendida a partir da legitimidade reconhecida socialmente, algo que a credencia a projetar o Eu-Enunciador no circuito interno.

A partir disso, percebe-se que, no espaço interno, os sujeitos se desdobram, com alternância de papéis. Assim sendo, não há um único Eu-enunciador, mas no mínimo três, sendo o narrador e dois personagens com posições intercambiáveis entre Eu e Tu. No *corpus* em análise, a Princesa Imani projeta o seu futuro Tu-Destinatário, seja o seu pai ou o rei de Dur. Uma operação similar ocorre quando um desses personagens assume o lugar de Eu na troca comunicativa. Com isso, observa-se a existência de um ser social e interpretante no mundo da palavra, um personagem que efetivamente interpreta as palavras do Eu-Enunciador, ressaltando uma dupla *mise-en-scène* no contrato descrito.

Ao se constituir como um espaço de manobras em que diferentes estratégias de legitimação, credibilidade e captação podem ser empreendidas pelo sujeito enunciador em prol de alcançar uma finalidade comunicativa, o contrato de comunicação também impõe algumas restrições decorrentes da orientação que cada ato de linguagem terá. Charaudeau (2005) apresenta três tipos de restrições: comunicacional, situacional (psicossocial) e discursiva (intencional).

No *corpus*, entende-se que Anita Ganeri respeita o contexto de escritora-contista. Os contos de fadas contemporâneos, assim como todo gênero textual, obedecem a algumas regras para sua concepção: é uma narrativa ficcional, em prosa, constituída com elementos mágicos e personagens fantásticos, como os animais falantes, e um final feliz. Ao produzir esse conto, além de seguir essas características restritivas, a autora precisa adequar o tema e as escolhas de emprego das categorias de língua em prol dos sentidos visados para as crianças que lerão este texto. Na leitura do conto, entende-se que o Eu-Comunicante apresenta um possível deslocamento do papel que a mulher tem na sociedade ao encenar, por meio de sua personagem (eu-enunciador), o valor do trabalho e da coragem para enfrentar os desafios impostos pela vida. Dessa forma, essa visão pode provocar, no Tu-Interpretante, determinados efeitos empáticos de sentido, como o compadecimento pela mudança no tratamento de homens e mulheres ou uma maior valorização do papel da mulher na sociedade.

Dessa maneira, como Eu-Comunicante, Anita Ganeri, autora-contista, apela para os saberes partilhados que circulam na sociedade sobre o gênero textual construído e sobre o ser mulher no mundo que o cerca, sendo acessados pelo seu Tu-Interpretante leitor. A partir disso, ao compartilhar saberes e evocar efeitos, espera-se que o interpretante reconheça esse gênero textual como um conto de fadas e veja as possibilidades comportamentais da personagem feminina apresentada.

Assim sendo, mesmo que o conto de fadas seja um gênero ficcional e distante da realidade devido a seus componentes

fantásticos, é possível que a reflexão sobre questões sociais vistas no mundo real seja feita, o que induz os leitores a fazerem correlações entre alguns elementos e/ou situações da história contada e as situações da vida real. A partir de tais relações entre ficção e realidade, os saberes comuns sobre a mulher entre grupos sociais e seus imaginários são convocados para corroborar ou não com o que a autora propõe em seu escrito.

Na próxima seção, observaremos os conceitos de imaginários sociodiscursivos e de arquétipo da princesa, muito evocado dos contos de fadas mais tradicionais.

### **Imaginários sociodiscursivos e o arquétipo da princesa**

Inicialmente, Charaudeau (2017) nos esclarece como devemos entender o imaginário em *Análise do Discurso*, que se diferencia do uso corrente atribuído a esse termo. O imaginário sociodiscursivo é visto como uma forma de apreensão do mundo, nascida das representações sociais, que transformam a realidade em real significativa por meio de um processo de simbolização do mundo. Tal processo se realiza através da intersubjetividade das relações humanas. Dessa forma, para Charaudeau (2017, p. 578), “o imaginário possui uma dupla função de criação de valores e de justificação da ação.”

Assim, percebe-se a importância das representações sociais para a criação de imaginários. Jodelet (2001, p.17) define as representações sociais como algo que “nos guia no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva.” Dessa forma, as representações, mesmo de maneira inconsciente, ajudam a construir e a guiar a visão do indivíduo sobre o mundo que o rodeia, dando significações a objetos antes desconhecidos.

Além das representações, para Charaudeau (2017), os imaginários sociodiscursivos são compostos por dois tipos de saberes: “saberes de crença” e “saberes de conhecimento”. O

conhecimento busca a verdade sobre os fenômenos da realidade por meio da objetividade e do cientificismo, enquanto a crença se envolve com o mundo por meio da subjetividade, dos valores e dos julgamentos do sujeito.

Como tais saberes advêm da cultura circulante na sociedade, os imaginários não possuem valor lógico de verdadeiro ou falso, propondo apenas uma possibilidade de visão de mundo. Assim, torna-se evidente que os imaginários sociodiscursivos, com o passar do tempo, das gerações e com as mudanças de informações, podem ser abandonados, criados ou reforçados de acordo com a necessidade exposta pelo caráter social de um ato de linguagem.

Em contos de fadas, como no *corpus* em análise, muitas visões e modelos sobre como se deve ser ou se comportar perante a sociedade são impostos, tanto para os meninos quanto para as meninas. Um desses modelos que costuma encantar principalmente as meninas é o arquétipo da princesa. Cunhado inicialmente por Carl G. Jung, os arquétipos são vistos como “um conjunto de temas recorrentes que constituiria os imaginários pessoais sobre um fundo comum de inconsciente coletivo” (Charaudeau, 2017, p. 577).

Correia (2010, p.1) apresenta a figura da princesa como um ideal de feminilidade, em que as expectativas e o papel social e mais aceito de mulher são projetados de forma invisível sobre as pessoas. Assim, prescrições são ditadas por discursos, valores e representações e replicadas pelos diferentes aparelhos sociais, como a mídia, a literatura e pelos próprios indivíduos em suas trocas comunicativas. Entende-se o arquétipo da princesa como uma identidade desejável em que “as princesas, na maioria das representações, surgem como um modelo hegemônico de feminilidade: etnia branca, jovem, heterossexual, magra, bonita e dócil, indo ao encontro das características que a sociedade ainda privilegia em relação à feminilidade.” (Correia, 2010, p.6).

Dessa maneira, o feminino é construído a partir de imaginários sociais e coletivos revestidos por esse ideal, existente há muito tempo. Tal arquétipo permite a pressuposição de que sempre

haverá a maternidade, a preparação da mulher para funções ligadas ao lar e o amor romântico entre um príncipe e uma princesa, que precisa dessa relação para sobreviver. Tal situação permite e legitima a objetificação da mulher em histórias infantis, colocando-as, na maioria dos casos, em destinos supostamente inescapáveis como o casamento, a morte, o caminho da religiosidade ou a loucura. Cinderela, Branca de Neve, Bela Adormecida são algumas princesas que reforçam esse final.

No *corpus* em análise, observaremos que o arquétipo da princesa pode ser recriado por meio das escolhas para a semiotização de mundo, assim como qualquer imaginário sociodiscursivo, forjando uma outra possibilidade de realização feminina pautada na própria autonomia da mulher.

### **A essência da semiotização de mundo: Imani e a escolha do próprio destino**

Nessa seção, o presente artigo analisará, em abordagem qualitativa, os atos de linguagem relacionados à protagonista Imani por meio do processo de semiotização de mundo, com ênfase sobre as operações de transformação. Tais processos fornecem pistas linguísticas implícitas e/ou explícitas de modo a entrever possíveis saberes, culminando na interpretação de possíveis imaginários sobre a mulher no texto. Estes imaginários são expostos ao público alvo ideal durante a leitura do conto de fadas selecionado: crianças em formação.

Para sistematizarmos a apreciação crítica dos excertos do *corpus* selecionado, apresentamos as seguintes etapas de análise: (i) identificação e interpretação de alguns elementos linguísticos presentes nos atos de linguagem, relacionados às operações de semiotização do mundo, ressaltando algumas categorias de língua que integram essa construção comunicativa (substantivos, adjetivos, verbos, entre outras); (ii) investigação dos possíveis imaginários de mulher criados dentro do conto de fadas; (iii)

verificação da possível relação com as características previstas no arquétipo da princesa (Correia, 2010).

Ambientado na Índia, o conto *A Princesa Imani e o Leque Mágico* (2021, p. 64-71) conta a história de Imani, uma princesa que decide deixar a vida confortável ao lado do pai e da irmã mais velha para se tornar como uma pessoa independente. Morando em uma casa com pouca estrutura, a moça começa a ganhar dinheiro por meio do trabalho com confecção de tecidos em um tear, conseguindo fazer sua própria fortuna. Alguns meses depois, devido a uma confusão, Imani conhece Subbar Khan, o rei do distante reino de Dur, e eles se tornam amigos. Este monarca fica muito doente em seu reino e Imani, ao descobrir tal situação, decide se disfarçar de homem para curar o rei e consegue seu objetivo. Quando o rei de Dur reviu Imani, contou a história de sua cura. Imani acaba se revelando como o jovem homem que o tratou. Ao compreender o que houve, Subbar Khan pede para Imani se mudar para Dur. Assim, ela começa a estudar na Universidade Real para se tornar médica.

O primeiro fragmento inicia a história do conto de fadas analisado, quando o rei Girish faz uma mesma pergunta para suas duas filhas, Kupti e Imani, e recebe respostas distintas:

Há muito tempo, vivia na Índia um rei chamado rei Girish. Ele tinha duas filhas, chamadas Kupti e Imani.

- **Filha** – ele perguntou um dia a Kupti – você **confia em mim** com sua vida e fortuna?

- **Claro que confio**, pai – respondeu a princesa.

O rei, então, fez a mesma pergunta a **sua filha mais nova**, Imani, mas ele recebeu uma resposta diferente.

- Não, pai – falou ela – **gostaria de fazer meu próprio caminho no mundo**.

- Hum – disse o rei Girish, com um olhar franzindo – teremos que pensar sobre isso.

**Determinado a dar-lhe uma lição**, o rei mandou chamar um pobre e velho homem santo que vivia numa cabana de tombo.

- **Minha filha mais nova quer fazer** seu próprio caminho na vida - disse-lhe o rei Girish – você é velho e frágil e dificilmente consegue

andar. **Tenho certeza** de que você ficaria feliz com alguma ajuda. Por isso, **vou mandar minha filha para cuidar de você**. (Ganeri, 2021, p.65, grifos meus)

Observa-se a execução das quatro operações de transformação no ato de linguagem acima. A identificação é perceptível quando é utilizado o substantivo “filha” para se referir tanto a Imani quanto a Kupti. O rei, no entanto, qualifica e especifica Imani por meio de uma expressão adjetiva: “mais nova”, diferenciando-a de Kupti. Girish também estabelece um efeito de posse sobre a filha ao utilizar os pronomes possessivos “sua” e “minha” acompanhando o mesmo substantivo. Outro qualificador existente é o adjetivo “determinado” em “determinado a dar-lhe uma lição”, que menciona uma característica do rei Girish naquele momento em específico.

A operação de ação é ressaltada devido ao ambiente narrativo que o conto de fadas pressupõe em sua organização. O verbo “confia/confio” e “tenho”, as locuções verbais “quer fazer” e “vou mandar” e a expressão “gostaria de fazer” introduzem ações atreladas a seus sujeitos. A causação se apresenta na expressão “para cuidar de você”. A preposição “para” introduz uma relação entre duas ações em prol desta finalidade.

Tais pistas linguísticas ajudam os leitores ideais/efetivos a reconstituírem as personalidades dos personagens dessa história. Devido às respostas distintas enunciadas por Kupti e Imani, entende-se a distinção entre as duas princesas. Ao confiar sua vida e fortuna ao seu pai, Kupti reforça o imaginário mais tradicionalista de princesa: aquela que escolhe viver de forma mais dependente e submissa a uma figura masculina e patriarcal. Por outro lado, Imani, ao escolher agir para “fazer seu próprio caminho no mundo”, torna-se uma princesa detentora de prioridades e desejos próprios, querendo realizá-los de forma independente.

Esse tipo de princesa não é comum em contos de fadas e tal particularidade também é ressaltada na escrita da história. O rei Girish não acredita na capacidade da filha em viver por si própria, já que o uso da oração “determinado a dar-lhe uma lição”

demonstra tal projeção. O uso de “vou mandar” ainda exhibe resquícios de posse em relação à filha e da suposta punição que ele quer infringir à menina por não se submeter à visão patriarcal existente e ao seu pai.

O segundo fragmento finaliza o conto de fadas com as recompensas e os reconhecimentos dados a Imani após a cura da doença de Subbar Khan, o rei de uma terra estrangeira, Dur:

De volta para casa, **Imani** contou ao homem santo o que havia acontecido, depois, balançou seu leque e convocou Subbar Khan. Ele explicou sobre sua doença e porque havia ficado tanto tempo longe, cheio de elogios ao **brilhante jovem médico** que, finalmente, o havia curado.

**A princesa** abriu um armário e tirou o anel e o lenço.

- São estas as recompensas que você deu ao médico? – disse ela, com um sorriso.

- Sim, de fato – respondeu o rei, surpreso.

Então, compreendendo tudo o que havia acontecido, o rei pediu a Imani e ao homem santo que se mudassem para Dur. **Imani poderia treinar** na Universidade Real para ser médica real e ele e o homem santo poderiam jogar xadrez todas as noites. Eles concordaram e viveram felizes para sempre. (Ganeri, 2021, p.71, grifos meus)

A semiotização do mundo torna-se evidente com o uso dos substantivos “médico”, “princesa” e “Imani” para identificação da personagem principal. O termo “princesa” faz referência anafórica a Imani e é determinado pelo artigo “a”, confirmando se tratar da protagonista. A palavra “médico”, mesmo que Subbar Khan ainda não saiba, faz referência ao disfarce utilizado por Imani para curá-lo de sua doença, também se constituindo como um modo de nomear a garota. O substantivo é qualificado pelos adjetivos “brilhante” e “jovem”, revelando o ponto de vista de Subbar Khan sobre quem o ajudou e salientando as qualidades de Imani.

Os procedimentos de ação são desenvolvidos durante todo o fragmento, mas destacamos o uso das formas verbais “poderia treinar” e “viveram”. Ambos introduzem momentos que evocam e



criam possibilidades de imaginários sobre princesas. A expressão “poderia treinar na Universidade Real” mostra a realização de Imani por meio da aquisição de conhecimentos para sua futura vida profissional. Isso é reforçado pela operação de causação feita pela preposição “para”, seguida pela oração reduzida de infinitivo “ser a médica real”, evocando uma finalidade para o treinamento.

Essa atuação pessoal se sobressai ao notarmos a nova significação angariada pela fórmula de encerramento “felizes para sempre”, introduzida pelo verbo “viveram”. Tão consagrado em contos de fadas, tal expressão costuma se realizar por meio do encontro da princesa com seu príncipe encantado e um conseqüente casamento, algo inexistente no conto em análise. Em *A Princesa Imani e o Leque Mágico*, reforçam-se as operações de ação anteriores, o que mostra o possível empoderamento de Imani ao encontrar a felicidade plena por meio de suas decisões.

Assim, o arquétipo da princesa delimitado por Correia (2010) adquire novas facetas. A mulher/princesa pode escolher o que quer ser/fazer e quando. Kupti queria viver junto a uma figura masculina de maneira mais tradicional, o que ressalta saberes até então conhecidos sobre as mulheres. No caso de Imani, ela quer realizar seus próprios objetivos e sonhos por si própria, algo que favorece a conquista da autodeterminação e a conquista da autonomia femininas, criando uma nova possibilidade de imaginário feminino.

### **Considerações finais**

Tendo em vista a análise do conto de fadas selecionado, exploramos, neste artigo, como os procedimentos linguísticos, contratuais e discursivos possibilitaram as ampliações e as modificações no imaginário do feminino. Em nosso estudo, observamos a importância da escolha de palavras e de outras construções morfossintáticas durante o conto em prol do objetivo discursivo de expor, ao menos, duas possibilidades de imaginários inerentes à conduta feminina em diversas situações. Kupti,

apresentada no primeiro fragmento do conto, mantém as características e ações de uma princesa tradicionalista, corroborando com o arquétipo da princesa até então enunciado. Imani, no entanto, é ressaltada na materialidade como aquela que apresenta soluções e habilidades para tecer o próprio destino, constituindo uma outra opção de princesa, algo pouco explorado nos mundos ficcionais criados. Então, o arquétipo da princesa adquire, com o passar do tempo e das gerações, novas acepções sobre o que é ser mulher.

Dessa forma, ao percebemos tais imaginários sociodiscursivos dentro dos textos por meio das expressões empregadas, entende-se a importância delineada ao empoderamento das mulheres e à diversidade, algo que colabora com a (re)criação dos saberes da nossa sociedade em prol de uma visão mais tolerante e respeitosa sobre as possibilidades de feminino. Os leitores, com a ativação de conhecimentos e reflexão pessoais, também contribuem com a partilha dessas novas visões e com a mudança de tratamento das mulheres, algo que ainda ocorre lentamente, em busca de um futuro melhor e diversificado.

## Referências

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso*. modos de organização. Trad. Angela M. Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2. ed. 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2019.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, n. 1, p. 571-591, jan./jun 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/viewFile/857/433> Acesso em: 01 mar. 2023.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L; GAVAZZI, S (org.). *Da*

*língua ao discurso: reflexões para o ensino.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p.11-27

CORREIA, R. M. *O arquétipo da princesa na construção social da feminilidade.* 2010. 276 f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

GANERI, A. A princesa Imani e o leque mágico. In: *Contos de fadas para garotas corajosas.* Trad. Fabiano Faminio. São Paulo, Pé da Letra, 2021.

HOOKS, b. *O Feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.* Trad. Ana Luiza Libânio. 11. edição, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2020.

JODELET, D. *As representações sociais.* Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

MICHELLI, R. *Viajando pelo mundo encantado do era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas.* Rio de Janeiro: Dialogarts. 2020.

PNUD BRASIL. Novos dados mundiais do PNUD mostram que preconceitos de gênero continuam enraizados, *online.* Disponível em: <https://www.undp.org/pt/brazil/news/novos-dados-mundiais-do-pnud-mostram-que-preconceitos-de-genero-continuam-enraizados>. Acesso em: 15 jan. 2024.

XAVIER, G. Os modos de organização do discurso. In: XAVIER, G; REBELLO, I; MONNERAT, R. *Semiolinguística aplicada ao ensino.* São Paulo: Contexto, 2021, p. 97-125.

# A MEDIATIZAÇÃO DO DISCURSO CIENTÍFICO EM CRÔNICAS JORNALÍSTICAS

Graziela Borguignon Mota<sup>1</sup>

## Introdução

A evolução da vida do homem no planeta foi ampliada significativamente pelos ganhos obtidos em virtude do desenvolvimento científico. O progresso da ciência apresenta desdobramentos nos eixos centrais da existência humana, principalmente, quando pensamos em saúde, em qualidade de vida, em tecnologia, em engenharia, entre outros. Nesse sentido, compreende-se que interessa a todos os membros da sociedade o conhecimento adquirido por meio das pesquisas científicas, em virtude das melhorias que podem ser aplicadas de imediato na vida das pessoas e nas atividades cotidianas.

Para atender à finalidade da democratização dos ganhos promovidos pelo avanço científico, todo esse conhecimento precisa ser compartilhado, comunicado; ou seja, esse deve ser um objeto “social”, disponível para todos os membros de uma comunidade. Assim, cabe aos cientistas transmitir quais são os resultados das pesquisas realizadas, as descobertas, os caminhos que foram trilhados, e para quais problemas surgiram novas soluções. Podemos afirmar, desse modo, que se faz ciência não só com a sua finalidade primeira, que é fomentar o conhecimento, mas também se tem como finalidade a divulgação em busca de fazer circular conhecimento para o benefício social.

Ademais, é válido salientar que a divulgação de pesquisas científicas pode gerar, de maneira ampla, benefícios para o bem

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – UFF / CAPES. E-mail: borguignon.graziela@gmail.com

social, e os motivos são variados. Entre muitas razões, para se ampliar a comunicação científica, podemos mencionar a divulgação e a sua difusão, que podem ser consideradas formas de investimento para a prática de investigação científica, já que, a partir dessa inserção na sociedade é possível gerar uma “propaganda” involuntária do campo científico, pois tal movimento também legitima a práxis científica (até então ainda afastada do cidadão comum).

Apesar de não ser tão recente o trabalho de divulgação científica no Brasil, sabemos que ainda há a necessidade de expandir esse espectro de atuação para que se possa alcançar, de forma efetiva, todas as camadas da sociedade, principalmente os grupos mais populares. Cabe ainda acrescentar, a respeito do marco temporal, que somente na década de 1980 surgiram programas televisivos e revistas de circulação nacional voltados a democratizar o conhecimento científico.

Nota-se que, quando falamos em ciência e em divulgação científica, ainda carecemos de muita discussão no sentido da ampliação desses saberes para a democratização do conhecimento. Essa situação, no entanto, também vem se modificando com a expansão dos meios de comunicação nas mídias eletrônicas. Os grandes veículos jornalísticos possuem sites na internet, há inúmeras revistas temáticas que também circulam nas redes, como também existem diversas páginas e blogs que abordam a ciência como tema de seus textos, de seus debates, entre outros.

A respeito do discurso científico, Charaudeau (2016, p.551) afirma que é preciso observar as repercussões que surgem no discurso, pois, na atualidade, não se trata apenas de “divulgação científica”, mas de “mídiatização” da ciência. Para Charaudeau (2016, p. 551), “o aspecto de cidadania do trabalho de divulgação suplanta o caráter educativo. Trata-se mais de debater um tema social do que de fornecer conhecimentos e de explicar de maneira rigorosa o funcionamento dos fenômenos da vida”.

Não são raras as críticas destinadas aos trabalhos de divulgação científica, sob a alegação, principalmente, de

“deformação” do saber científico. Por isso, como recorte desta pesquisa, vislumbrando o *corpus* selecionado, interessa-nos realizar uma imersão no que se origina dessa “deformação” do discurso, a saber: a midiáticação e a democratização do discurso da ciência, à luz da Teoria Semi linguística do Discurso. Para analisarmos esse processo de midiáticação da ciência, elegemos o gênero textual crônica pela ampla difusão nas mídias e pela riqueza composicional desse gênero. Diante das possibilidades, escolhemos as crônicas elaboradas por Leandro Karnal por seu papel multifacetado – professor, historiador, escritor, palestrante, apresentador –, nos veículos de comunicação e nas redes sociais.

### **O ato de linguagem e a questão identitária à luz da Teoria Semi linguística do Discurso**

A finalidade do ato de comunicação é a intercompreensão. Para Charaudeau (2015), a construção do sentido, mediante qualquer ato de linguagem, procede de um sujeito que se dirige a outro sujeito, dentro de uma situação de troca específica, que sobredetermina parcialmente a escolha dos recursos de linguagem que o sujeito poderá usar; “o contrato de comunicação resulta das características próprias à situação de troca, os *dados externos*, e das características discursivas decorrentes, os *dados internos*” (Charaudeau, 2015, p.68). Os dados externos relacionam-se aos comportamentos já estabilizados dos indivíduos em determinada prática social; já os dados internos, associam-se às maneiras de dizer dos parceiros, isto é, aos elementos discursivos utilizados na troca comunicativa.

Nesse sentido, Charaudeau (2015, p.68) postula que os *dados externos* podem ser reagrupados em um modelo organizado, em quatro categorias, sendo que cada uma corresponde a um tipo de condição de enunciação: condição de identidade, condição de finalidade, condição de propósito e condição de dispositivo. Assim, segundo Charaudeau (2015), há uma convergência entre o contrato de comunicação e o projeto de fala, visto que o quadro de restrições

situacionais e discursivas se soma às estratégias, tornando o ato de linguagem também um ato de liberdade vigiada. Nesse sentido, postula-se um sujeito que é sobredeterminado pelo contrato de comunicação, mas que dispõe de uma margem de manobra que lhe concede o exercício de individuação, sobretudo quanto às escolhas discursivas e expressivas pertinentes ao seu projeto de fala.

Desse ponto, vale destacar o que postula Charaudeau (2009) a respeito do papel identitário do sujeito no âmbito da teoria Semiolinguística do discurso, alçando-o ao status central nos estudos discursivos, com base no pressuposto da intencionalidade, que justifica, inclusive, o conceito de “liberdade vigiada”, conforme mencionado anteriormente. Compreende-se, portanto, que a questão da comunicação humana está inserida em uma problemática da identidade do sujeito falante, como ser comunicante, o qual deseja estabelecer seu direito de comunicar. Segundo Charaudeau (2008, p.11), “para todo sujeito que quer falar se coloca a questão de saber se ele está legitimado para fazê-lo, sem o que ele não existiria enquanto sujeito falante”.

O linguista francês afirma, ademais, a propósito do tema das identidades dos sujeitos, o conceito de *ethos* que “não há, pois, ato de linguagem que não passe pela construção de uma imagem de si. Desde o instante em que se fala, aparece, transparece, emerge de si, uma parte do que se é através do que se diz” (Charaudeau, 2016, p.72). O *ethos* está ligado ao que se demonstra ser, descortinando o discurso do locutor. A representação desse locutor pode ser construída a partir de seu estilo, suas crenças, seu comportamento linguístico. Assim, importa salientar que o *ethos* pode ser desnudado e percebido no ato de enunciação, por meio das “maneiras” de se dizer algo. A imagem construída por meio do discurso levará em conta, portanto, os elementos interiores e exteriores à fala, constituindo um processo fundamentalmente interativo com vistas a agir sobre o outro. Assim, é importante, ao mencionarmos a problemática do *ethos*, também explorarmos um pouco mais a questão identitária de acordo com os pressupostos teóricos

concedidos pela teoria Semiolinguística, já que o sujeito se constrói por meio da intersecção de sua identidade social e discursiva.

Pela percepção identitária, tomamos consciência de nossa existência e do outro também, por isso, o princípio da alteridade ganha especial relevância nessa discussão, já que é nesse princípio que está baseado o contrato de comunicação. O princípio da *alteridade* diz respeito ao fato de que todo ato de linguagem se origina da troca entre dois parceiros que se reconhecem mutuamente tanto como *semelhantes* (para que a troca se estabeleça é necessário que os participantes tenham motivações comuns e partilhem certos conhecimentos) quanto *diferentes* (reconhecemos o outro no exercício dos papéis do ato de fala, ora ocupamos o lugar de locutores, ora de receptores-interpretantes).

Para Charaudeau (2009, p.3), a identidade do sujeito comunicante é o resultado das combinações da identidade social e da identidade discursiva. A identidade social “não explica a totalidade da significação do discurso”, pois ela precisa ser reiterada (ou ocultada) pelo sujeito falante, que, por sua vez, precisa igualmente do componente psicossocial e biográfico para a composição de sua identidade discursiva.

A identidade social confere o *direito à palavra* a partir do reconhecimento do outro, isto é, por meio da legitimidade atribuída pelo interlocutor. Essa noção pode figurar em diferentes domínios, tais como o político, o jurídico, o econômico e o midiático. Este último domínio interessa em especial à presente pesquisa, em virtude da natureza deste estudo: a midiaticização da ciência por meio das crônicas do professor Leandro Karnal.

A identidade discursiva diz respeito ao modo como o sujeito falante constrói o seu discurso. Segundo Charaudeau (2009, p.4), é preciso responder à pergunta: “estou aqui para falar como”? Tem, assim, um duplo espaço de estratégias: o da “credibilidade” e o da “captação”. A estratégia de credibilidade está associada à necessidade de fazer o outro acreditar no valor de verdade de suas asserções, construindo um *ethos* de sinceridade, já que assim o sujeito falante traz ao debate a “verdade” como algo incontornável,



inserindo seu interlocutor em um universo de evidências. Para tanto, o sujeito falante dispõe das seguintes atitudes discursivas: a de neutralidade, de distanciamento e de engajamento. Ao se valer da atitude de neutralidade, o sujeito apaga os vestígios de julgamento; é a atitude, por exemplo, de testemunha que relata o que viu, o que ouviu, por isso, “na comunicação midiática, a condição de credibilidade se traduz por um discurso de autenticação dos fatos, com o reforço dos depoimentos das testemunhas” (Charaudeau, 2009, p.4). Já o distanciamento, traduz-se como uma atitude mais fria e controlada do especialista que raciocina de maneira contida para comentar um fato, para apresentar os resultados de um estudo. Com essa atitude, o sujeito constrói uma imagem de “ser de convicção” com vistas a influenciar seu interlocutor no ato comunicativo.

Ainda, no que concerne ao espaço de estratégias, tem-se a “captação”. O sujeito falante vale-se dessa estratégia para que seu projeto de intencionalidade seja percebido pelo interlocutor, devendo-se então responder à questão: “como fazer para que o outro possa ‘ser tomado’ pelo que digo”, isto é, quais estratégias, no rol do “fazer crer”, devem ser acionadas para que se possa persuadir o parceiro da troca comunicativa (Charaudeau, 2009, p.4). No intuito de seduzir o outro, o sujeito pode escolher entre diferentes atitudes discursivas: a de polêmica, a de sedução, e a de dramatização. Na atitude polêmica, o sujeito falante questiona as ideias do seu interlocutor para eliminar suas possíveis objeções, atuando de maneira a “destruir” até mesmo a figura desse outro. Já a atitude de sedução, por sua vez, impõe ao interlocutor um imaginário no qual desempenharia o papel de herói beneficiário, funcionando como uma tática de identificação ou de rejeição para esse parceiro do ato comunicativo. A atitude de dramatização pode atuar na maneira de contar, utilizando-se, ao detalhar dramas da vida, dos valores afetivos para fazer o interlocutor sentir certas emoções.

Tem-se, assim, uma das possíveis definições para informar: comunicar um saber a quem não o possui; por essa hipótese, pode-se afirmar que o impacto da informação é tanto mais forte quanto

maior é o grau de ignorância do público-alvo a respeito do saber que lhe é “transmitido”. Tem-se, então, segundo Charaudeau (2015), uma contradição: como medir o grau de qualidade da informação diante de um público amplo e heterogêneo? Como alcançar o grande público a não ser despertando o interesse e mobilizando a afetividade do destinatário da informação? A resposta talvez esteja em uma certa simplificação da informação, desde que atada à explicação especializada que a originou.

### **A midiatização do discurso científico**

Patrick Charaudeau (2016) dedicou especial espaço para o debate do que o linguista intitulou como a *midiatização do discurso* da ciência, especificamente no que concerne ao discurso de base informativa. Assim, entende-se que esse tipo de discurso se situa na intersecção dos domínios *científico*, *midiático* e *didático*, apresentando aproximações e rupturas entre si<sup>2</sup>.

A propósito da popularização da ciência no rol dos estudos de linguagem, surge a problemática não só a respeito dos discursos de divulgação científica, de maneira ampla, como também sobre o discurso de midiatização da ciência, já que essa discussão passou, mais recentemente, a figurar nas grandes mídias de circulação. Para efeito de distinção, assevera Charaudeau (2016) ser necessário apontar as fronteiras de cada um deles, já que essa distinção se dá em detrimento das visadas e do contrato de comunicação. Além disso, o linguista menciona uma questão a ser debatida: o discurso de divulgação é uma tradução, uma reformulação ou uma transformação de um discurso científico?

O questionamento inicial proposto por Charaudeau (2016, p.551) é o seguinte: “o discurso de divulgação científica aparece, por definição, em uma situação de comunicação distinta daquela em que surge o discurso científico, caso contrário, por que o divulgar?”. Para

---

<sup>2</sup> Para efeito de recorte, não serão detalhados os conceitos de “discurso midiático” e “discurso didático”.

responder a esse questionamento, é necessário retomar o modelo de contrato de comunicação, que depende da maneira como pode ser concebida a situação de comunicação e seu dispositivo.

O discurso científico é caracterizado pela visada demonstrativa, na qual se quer estabelecer uma verdade por meio da apresentação de argumentos que desempenham o papel de provas. A identidade dos parceiros apresenta simetria, pois infere-se a presença dos pares; assim “a instância de produção do discurso científico poderá economizar explicitações e usar um vocabulário especializado que se presume ser conhecido da instância de recepção”. O tema, nesse caso, é o objetivo, que será projetado pela questão abordada no discurso. Quanto às circunstâncias materiais, por serem monológicas em sua maioria, serão apresentadas por meio de conferências, artigos científicos, entre outros (Charaudeau, 2016, p.551).

A respeito desses tipos de discursos até aqui mencionados, Charaudeau (2016) aponta distinções importantes quanto à noção de “verdade”, afirmando que os três discursos se utilizam desse princípio, diferenciando-se pelas finalidades propostas. Além disso, Charaudeau (2016) incrementa esse quadro comparativo ao expor as particularidades relativas às identidades dos parceiros nesses três tipos de discurso. Chama-nos atenção, nesse sentido, a propósito do tema deste artigo, o papel do cronista e professor, como é o caso do enunciador Leandro Karnal, que é reconhecido por sua identidade de professor (portador do saber e dotado de credibilidade) e por sua identidade de cronista (deve apresentar provas do saber). Interessa-nos, assim, investigar como se situa essa mesclagem identitária do cronista Leandro Karnal, já que sua identidade midiática é composta também pela de professor (discurso científico e discurso didático).

O discurso de midiaticização da ciência, segundo assinala Charaudeau (2016), não pode ser considerado análogo ao discurso de divulgação da ciência, posto que, em sua finalidade, o discurso de midiaticização é o resultado de um compósito de duas visadas: de *informação* (fazer saber) e de *captação* (suscitar o interesse) para expor ao conhecimento do público fatos já estabelecidos; como no

discurso didático, que tende a ser explicativo, concebendo suas estratégias próprias para a captação (discurso midiático), como também para gerar credibilidade.

Relativamente à **identidade**, pode se tratar de um cientista divulgando sua pesquisa ou um jornalista especializado divulgando uma explicação sobre fatos científicos. Assim, há desdobramentos quanto ao emprego dos termos nos dois casos; o cientista irá abordar expressões deslocadas de seu sentido prototípico, e o jornalista utilizará terminologias outras para favorecer a compreensão para a audiência mais ampla. Em relação à instância receptora, há sujeitos mais instruídos, aqueles potenciais leitores de revistas especializadas; e outros menos, aqueles que consomem informações por meio dos veículos de massa.

Sobre o **tema**, Charaudeau (2016) diz que o discurso de midiatização apresenta uma configuração híbrida. O tema, nesses termos, corresponde a um saber que não se vincula à disciplina de origem, pois infere-se que a audiência não partilhará do corpo de referências necessárias para a compreensão plena. Ao atender à visada de captação midiática, esse objeto de saber é, de certa forma, deformado para ser um acontecimento, seguindo as mesmas estratégias de dramatização de um fato qualquer.

Ao pormenorizar as fronteiras desses discursos, Charaudeau (2016) confirma a suposição de que o discurso de divulgação não é a tradução de um discurso científico de origem, mas um discurso construído por uma instituição midiática em função da finalidade de seu contrato de comunicação. Nesse sentido, considerando a visada do *dever fazer conhecer*, o linguista francês ratifica a relevância da divulgação das pesquisas científicas, trazendo-as à tona por meio dos discursos de divulgação e de midiatização, incluindo, assim, ao debate público uma função importante – popularizar e democratizar a ciência.

## Reflexões sobre a crônica de Leandro Karnal - “Todos contra todos” (2017)

A crônica intitulada “Todos contra todos” publicada em 2017 versa sobre a ilusória imagem de país pacífico que o senso comum nacional adotou como representação de si; o cronista traz à tona, entretanto, o que, segundo sua visão é mais real e compatível com o Brasil, a imagem de uma sociedade constituída pela violência.

Na crônica em tela, Leandro Karnal introduz a temática por meio do recurso à antítese – paraíso *versus* inferno – sob uma espécie de fotografia do Brasil: “Mesmo não sendo um paraíso, todo brasileiro sabe que não vivemos no inferno” (Karnal, 2017, p.7). O cronista justifica tal afirmação com base em distintas comparações, como a ausência de fenômenos climáticos graves, terremotos, furacões, tsunamis; e com apoio no fato de não haver neste país severas tensões religiosas geradoras de genocídios. Para efeito de crítica, o historiador menciona a ideia do “homem cordial” para ilustrar a equivocada representação coletiva de pacifista que foi absorvida pelo ideal patriótico brasileiro, conforme elucidada o primeiro trecho da crônica, transcrito a seguir:

### Trecho 1:

*Sérgio Buarque de Holanda usou a celebrada expressão “homem cordial” para descrever nossas raízes, em 1936. Ainda que tenha defendido que o cordial deriva de impulsivo pelo coração, não o dócil, o texto do pai do Chico foi lido sob o prisma do pacifismo.*

Fonte: Karnal (2017, p.7)

Em consonância com a aguçada crítica apresentada no texto, o professor Karnal reitera, no trecho a seguir, por meio do recurso à ironia, a imagem de cordial que o brasileiro tem de si ao não assumir que também somos violentos como os demais povos americanos. E o brasileiro o faz como se, no Brasil, o fim da era escravocrata tivesse ocorrido sem luta, apenas pelo altruísmo da princesa Isabel, que sancionou a abolição da escravidão em 1888.

Nesse sentido, tem-se como **finalidade** o objetivo de o enunciador demonstrar que a história do Brasil real é distinta daquela imaginada pelo senso comum patriótico. Levando-se em conta a visada de informação, à luz do contrato comunicativo da informação midiática a que se filia a crônica jornalística, verifica-se que o cronista explicita a visão dicotômica presentificada no idealismo brasileiro:

### Trecho 2:

*A grande política foi criada nessa **duplicidade**: os getulistas e os lacerdistas, Arena e MDB, PT e PSDB. Briga de torcidas sim, porque cada lado sempre retirou sua agenda da outra facção. Mais do que briga, dança coreografada. “Nós” **somos éticos**, “eles” **são corruptos**. “Nós” trabalhamos por um Brasil grande e disciplinado, empreendedor. “Eles” querem só as benesses do governo numa vida ociosa e vampiresca. “Nós” sustentamos o Brasil. “Eles” apenas se aproveitam. Qual o grande problema nacional? “Eles” **não entendem que “nós” estejamos corretos**.*

Fonte: Karnal (2017, p.9)

Quando o cronista traz à tona essa representação social do brasileiro, uma visão rasa e dicotômica de si mesmo, conforme as caracterizações já assinaladas nesta análise da crônica (“de um povo pacifista”), Karnal *faz* seu leitor *saber* de detalhes históricos dos tempos de Ditadura Militar. Evidencia o cronista que, “em plena ditadura, na escola, cantávamos ‘as praias do Brasil ensolaradas’ onde Deus plantara mais amor e onde ‘mulatas brotam cheias de calor’” (apesar de toda a repressão pelo país por conta da ditadura; nas escolas, esse tema era emudecido). Essa menção aos tempos de ditadura, em particular, reforça sua verve de historiador e de professor, ao mesmo tempo, pois, selecionando a narrativa desses acontecimentos com precisão própria de um pesquisador-historiador, também os qualifica de maneira contundente.

Além disso, por meio do trecho selecionado e transcrito na sequência, é possível verificar a filiação a outra visada típica do contrato da informação midiática da crônica jornalística – a captação –, sobretudo pelo teor irônico que o cronista utiliza para

caracterizar o povo brasileiro como “cristão” e “pacífico”. Do que decorre, infere-se que o enunciador é bastante habilidoso no entrecruzamento das informações e nos comentários atribuídos a elas, tecendo a *mediatização do discurso* histórico nas linhas da crônica jornalística.

### Trecho 3:

*Os momentos de polarização política, como 1935 (Intentona Comunista) ou 1964 (golpe militar), foram retratados na versão oficial e conservadora como infiltração de doutrinas estrangeiras de ódio. Era o marxismo pantanoso em meio a um povo cristão e pacífico.*

Fonte: Karnal (2017, p.9)

Ainda para o acionamento da situação de comunicação da crônica em tela, as **identidades** dos sujeitos interagentes dessa troca comunicativa devem ser observadas. Com relação à instância de produção, consideraremos a identidade social e discursiva do historiador Leandro Karnal, colunista do *Estado de São Paulo*, na seção intitulada “Cultura”; ademais, adiciona-se à identidade do veículo de comunicação, o jornal *Estadão*, que publica as crônicas de Karnal semanalmente. O *Estadão* é um veículo de mídia, de circulação nacional, pertencente ao rol da mídia hegemônica. Levando-se em conta essa composição de identidades da instância produtora, delineamos uma audiência heterogênea, não especializada para a crônica em tela. Ao mesmo tempo, considerando as características biográficas do sujeito comunicante Leandro Karnal, é possível inferir traços identitários de um fragmento desse público. Tal afirmação está alicerçada no que postula Charaudeau (2016), ao declarar que esse tipo de discurso é calculado, para efeito de produção, a partir da relação instaurada entre os participantes da troca, bem como em função das identidades envolvidas.

Diante das crônicas selecionadas, almejamos verificar como Leandro Karnal assume uma identidade plural, cujas faces se interseccionam em prol da popularização do saber. Por vezes, ele parece encarnar a figura do cronista; além disso, em certas

passagens, pode-se flagrar também a imagem de historiador-professor. Assim, concordamos com Charaudeau (2016), pois, para o linguista francês, essa variação identitária pode figurar nos discursos de divulgação, pois o enunciador do fato científico, em determinadas situações, será um cientista ou mesmo será um jornalista especializado.

Nesse sentido, verificamos que essa identidade diversa, em intersecção, manifesta-se, primeiramente, no papel de professor assumido pelo cronista, quando explica, de maneira didática, o conceito de “ódio”. Por meio de definição clara e objetiva, o professor se vale de uma estrutura linguística bastante utilizada na oralidade, sobretudo pelos docentes em sala de aula para explicar um conteúdo complexo, a saber: “em outras palavras”. Esse recurso linguageiro, empregado nessa passagem da crônica, apropriado para o papel discursivo de professor, atesta o interesse desse sujeito enunciador em capturar sua audiência com vistas a “fazer saber”. O trecho abaixo ilustra o que foi abordado:

#### Trecho 4:

*Ódio não é dado a ter infância. Nasce adulto em lugares úmidos onde o ressentimento germina. O ódio é parte central da identidade de indivíduos e grupos. Os regionalismos raivosos (calabreses contra lombardos, bascos contra castelhanos etc.) sempre foram, antes de raivosos, regionalismos. **Em outras palavras:** eu preciso constituir uma região antes de odiar outra. Mas ódios são circulares com a identidade: eu preciso odiar também antes para constituir uma região. Uma contradição interessante.*

Fonte: Karnal (2017, p.11)

Além disso, mergulhado na tarefa de definir a temática do “ódio”, em outra passagem da crônica, Karnal, dotado do talento de um cronista, utiliza a *negação* para fundamentar sua explanação e a *comparação* para ilustrar o conceito selecionado. Tem-se, assim, uma sequência dissertativa inequívoca para determinar a noção de ódio: o que não é – os elementos comparativos – uma pergunta retórica – o que é.



### Trecho 5:

*O primeiro problema da nossa intensa violência no trânsito (estamos entre os quatro países que mais matam pessoas) é **que não participo**, como sujeito histórico, da barbárie. A violência é do outro, nunca minha. Aliás, **rodo como um Gandhi** orientado pela Madre Teresa de Calcutá. **Os outros?** Gêngis Khan no banco de passageiros com Átila ao volante. **O trânsito é uma metáfora trágica. Somos um país violento.** Violentos ao dirigir, violentos nas ruas, violentos nos comentários e fofocas, violentos ao torcer por nosso time, violentos ao votar.*

Fonte: Karnal (2017, p.10)

Na continuidade da análise, com vistas à compreensão da situação de comunicação relativa ao discurso de mediação da ciência, é necessário abordar o **tema** focalizado. Na crônica em análise, tem-se como temática as faces do ódio manifestadas no Brasil, delineada por meio de uma perspectiva histórica. Para definir o ódio, tema abordado nesta crônica, Karnal traz à tona o debate sobre a imagem de país pacífico bastante ventilado pela *vox populi* nacional.

Nota-se, diante da análise do parâmetro tema, neste caso, próprio da situação de comunicação do discurso de mediação da ciência, que o professor Leandro Karnal disserta sobre o conceito de “ódio”, contextualizando-o no cenário brasileiro. Observamos a mesclagem apresentada pela intersecção identitária do enunciador Leandro Karnal – historiador (trecho 6), professor (trecho 7) e cronista (trecho 8), respectivamente, em consonância com o transcrito nos trechos a seguir:

### Trecho 6:

*A violência? Uma mera exceção. Euclides da Cunha destacou que a repressão a Canudos era algo único: ‘Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo’.*

Fonte: Karnal (2017, p.8)

### **Trecho 7:**

*A expressão guerra civil não aparecia nunca nos livros didáticos do Brasil. Cabanagem, Balaiada, Farroupilha? Eram revoltas regenciais, termo didático, não sangrento e asséptico.*

Fonte: Karnal (2017, p.8)

### **Trecho 8:**

*Em plena ditadura, na escola, cantávamos 'as praias do Brasil ensolaradas' onde Deus plantara mais amor e onde 'mulatas brotam cheias de calor'. Nesse Éden tropical e erótico, nada se falava sobre repressão a dissidentes. E, combinação maravilhosa: o céu nos sorria e a terra jamais tremia.*

Fonte: Karnal (2017, p.9)

Diante dessas considerações suscitadas pela análise do *corpus* selecionado, supomos que o discurso de midiaticização da ciência se constitui por uma mesclagem das identidades performadas pelo enunciador, qual seja: a de cronista, a de professor e a de cientista. No caso de Leandro Karnal, tem-se uma particularidade em virtude de sua identidade; ele não exerce o papel de jornalista que divulga ciência na imprensa. Karnal é um cronista oriundo do universo acadêmico-científico que traz à tona suas proposições, por meio de suas crônicas, com o peso e o reconhecimento de um intelectual público situado em nosso cenário nacional, sem, entretanto, parecer deixar de assegurar a democratização do conhecimento.

### **Considerações finais**

Há diferentes possibilidades e semioses disponíveis para empreender a análise identitária do historiador Leandro Karnal. A escolha da crônica como objeto de estudo, diante de tantos outros ricos materiais produzidos por esse autor, originou-se pela maneira como ele se comporta discursivamente no texto escrito, sobretudo, pelo sofisticado tratamento dado à linguagem em suas produções discursivas.

No que diz respeito ao papel identitário, ao problematizar a imagem que o brasileiro supostamente tem de si, Karnal apresenta muitas pistas acerca de sua própria identidade discursiva, a saber: alguns traços de ironia, um estilo bem-humorado e uma aparente preocupação com o leitor, buscando captar a atenção de seu público. Foi possível perceber como o cronista delineou a crônica argumentativa de maneira a construir um ser cronista bastante credível, o que pode despertar, por meio da abordagem temática e da disposição dos argumentos, um forte interesse e engajamento do seu público. Desse posicionamento enunciativo, pode-se flagrar seu papel como cronista no domínio midiático.

Esse movimento identificado por meio da análise da crônica de Karnal se vincula a uma atividade relevante para os domínios científicos e midiáticos: de democratização social do conhecimento científico. É importante frisar que, para a popularização da ciência, sobretudo em um país que ainda carece de formação e de informação de base científica, diferentes setores sociais devem ser mobilizados para realizar esse propósito de circulação dos saberes à sociedade de maneira mais ampla. Essa expansão dos discursos da ciência é engrenagem para o próprio fomento da pesquisa científica; segundo Caldas (2003, p.75), “Ciência é Conhecimento Público”, isto é, produzir ciência também é fazer circular ciência na sociedade. Espera-se, portanto, que esse estreitamento entre o universo da ciência e da mídia se intensifique no cenário brasileiro, assim como ocorreu com o professor Leandro Karnal que, pela sua ampla visibilidade e por sua credibilidade.

## **Referências**

CALDAS, G. Comunicação, educação e cidadania: o papel do jornalismo científico. In: GUIMARÃES, E. (org.). *Produção e circulação do conhecimento: política, ciência, divulgação*. Campinas, Pontes, 2003.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2015.

CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, M. (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p.309-326.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: Modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. Sobre o discurso científico e sua midiatização. *Calidoscópico*. São Leopoldo, v. 14, n. 3, p. 550-556, set./dez. 2016.

KARNAL, L. *Todos contra todos: o ódio nosso de cada dia*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.



# A LÓGICA NARRATIVA DO DISCURSO TELENOVELÍSTICO: UM OLHAR A PARTIR DA SEMIOLINGUÍSTICA

Murilo Alberto Martins Silva<sup>1</sup>

## Introdução

As telenovelas brasileiras são conhecidas mundialmente por suas narrativas envolventes e dinâmicas. Estruturadas em capítulos diários, elas exploram tramas do cotidiano e personagens complexos. Os enredos costumam apresentar reviravoltas surpreendentes e revelações impactantes para manter a audiência atenta ao desenrolar da história.

Por se tratar de uma narrativa diária, a trama evolui ao longo do tempo, mantendo os telespectadores ansiosos para descobrir o desfecho das histórias paralelas. Dessa forma, a lógica narrativa das telenovelas se destaca pela habilidade em tecer tramas complexas e emocionantes que conectam o público à história ao longo de vários capítulos, que são exibidos por meses.

Assim, ao que se refere à lógica narrativa dessas produções, percebemos que, muitas vezes, elas seguem um padrão de melodrama, com elementos como romance, intrigas familiares e conflitos sociais. Desse modo, é estabelecido um certo padrão recorrente na abordagem dos temas das telenovelas. De acordo com Porto e Silva, a telenovela pode remeter

(a) o melodrama teatral, o romance europeu do século XIX; o romance em folhetim, por jornal, também do século XIX; o romance em folhetim, por entregas (fascículo); a fita-em-série norte-

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, na Universidade Federal Fluminense, bolsista FAPERJ Nota 10, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz dos Santos Feres. E-mail: murilomartins\_15@hotmail.com

americana; a radionovela; as histórias em quadrinhos e a fotonovela (2005, p. 46).

Ecossistemas de todos esses gêneros antecedentes podem comparecer no texto telenovelistico, como uma espécie de herança narrativa. Desse modo, a narrativa telenovelistica permanece dentro de uma estrutura herdada da evolução de gêneros antecessores a ela, mas sendo revitalizada a cada novo modo de recepção e veiculação (Corrêa-Rosado, 2016, p. 158).

Em um típico esquema narrativo de telenovela, os personagens desempenham papéis importantes, sendo arquitetados para criar uma teia complexa de relacionamentos e conflitos dentro da trama. A história contada, muitas vezes, inicia com a apresentação dos protagonistas, destacando suas aspirações e desafios pessoais.

Nesse entendimento, os processos narrativos abrangem desde o desenvolvimento dos protagonistas até a criação de subtramas. Conflitos familiares, romances proibidos e segredos guardados frequentemente impulsionam a história, mantendo o público envolvido. Reviravoltas surpreendentes são inseridas de forma estratégica, visando desafiar as expectativas e mantendo o interesse do telespectador. A fim de captar esse público, a telenovela utiliza ganchos narrativos ao final de cada capítulo para criar suspense e incentivar a continuidade da audiência. Portanto, conflitos são gradualmente resolvidos, mas novos desafios surgem, buscando manter um equilíbrio dinâmico entre resolução e introdução de tramas.

Assim sendo, os personagens, com suas características distintas e evolução ao longo da trama, são a espinha dorsal do enredo, conectando-se com o público por meio de suas experiências. Ao final, a conclusão satisfatória das tramas principais proporciona um encerramento emocional para os telespectadores, que acompanharam o desenrolar da história ao longo de meses, diariamente.

Dentro desse quadro, vamos olhar para a telenovela a partir das lentes da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso. O recorte teórico adotado aqui para entender o mecanismo da narrativa telenovelística será a lógica narrativa, dentro do modo de organização narrativo.

### **A lógica narrativa a partir da Semiolinguística**

Entendendo a telenovela como um produto essencialmente narrativo, precisamos, compreender como se configura uma narrativa dentro de sua lógica, tomando como ponto de partida uma diferenciação conceitual dentro da Semiolinguística que será útil para tomarmos um ponto de partida: a distinção entre *narrativa* e *narrativo*.

Charaudeau (2016, p. 156) estabelece uma diferença entre a *narrativa* e o *narrativo*. Para o linguista, a narrativa consiste em uma totalidade a qual tem o narrativo como um de seus componentes. No caso, a narrativa corresponde à finalidade do “que é contar?” e realiza sua função a partir de uma atividade que descreve *ações* e *qualificações*, ou seja, pensando dentro da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, corresponde a uma totalidade que tem como partes os modos de organização narrativo (referente às ações) e descritivo (referente às qualificações). Portanto, a *narrativa* não deve ser confundida com o modo *narrativo*. A primeira é uma totalidade que engloba o segundo mais o modo descritivo.

Quando temos em uma telenovela ações e acontecimentos, vemos o modo narrativo em cena. Mas quando vemos a representação de objetos e personagens, observamos o modo descritivo. A narração é o resultado da atividade desses dois modos em conjunto.

Nesse sentido, precisamos, então, entender para que caminho vai o narrativo e o descritivo dentro de um texto telenovelístico. Vamos antes compreender as principais diferenças entre os dois, uma vez que há situações em que é possível haver confusão entre os conceitos.



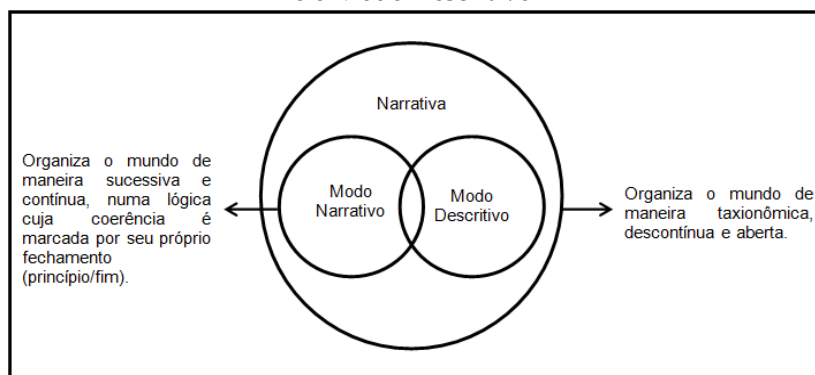
De acordo com Charaudeau (2016, p. 157),

o **Descritivo** organiza o mundo de maneira *taxionômica* (classificação dos seres do universo), *descontínua* (nenhuma ligação necessária entre os seres entre si nem das propriedades entre elas) e *aberta* (nem começo nem fim são necessários), enquanto o **Narrativo** organiza o mundo de maneira *sucessiva* e *contínua*, numa lógica cuja coerência é marcada por seu próprio fechamento (princípio/fim). (grifos do autor)

Portanto, é possível constatar que há uma diferença entre narrar e descrever uma sequência de ações. Para que exista uma narrativa, é necessária uma lógica sucessiva e contínua dos fatos que estão sendo contados, além de estarem inseridos em um contexto e em uma situação de comunicação que um “contador”, investido de uma intencionalidade, queira transmitir alguma coisa a um “destinatário”.

O esquema abaixo foi montado a partir da concepção de Charaudeau sobre a totalidade narrativa englobar os modos narrativo e descritivo:

**Esquema 1:** A Narrativa como totalidade que engloba o Modo Narrativo e o Modo Descritivo



Fonte: Elaborado a partir da exposição de Charaudeau (2016, p.156).

Com base no esquema acima e no que foi exposto até o momento, entendemos que há um modo de organização narrativo

e um modo de organização descritivo, que são independentes e possuem suas particularidades na estruturação do discurso. Quando concebemos a noção de narrativa, compreendemos que há a junção dos modos narrativo e descritivo, configurando uma totalidade. Esse todo que engloba as ações do narrativo e as qualificações do descritivo é o que chamamos de narrativa.

Lançando um olhar focado no modo narrativo, a partir da Semiolinguística, concebemos que ele se dá a partir de uma dupla articulação. Charaudeau coloca da seguinte maneira:

**Narrativo** dá-se em dois níveis: uma *estrutura lógica* subjacente à manifestação, espécie de espinha dorsal narrativa, e uma *superfície semantizada* que se baseia na estrutura lógica e, ao mesmo tempo, joga com ela, a ponto de transformá-la. Esse discurso obedece a um princípio de *fechamento* e de *lógica sintática* que permite fazer operações de *redução* ou de *amplificação* em torno da espinha dorsal da narrativa (2016, p. 157)

É dentro da organização da lógica narrativa que podemos entender como se desenvolve a história a partir de componentes que são configurados por certos procedimentos. Em relação a isso, Charaudeau (2016, p. 160) destaca três componentes: a) os **actantes**, que desempenham papéis relacionados à ação da qual dependem; b) os **processos**, que unem os actantes entre si, dando uma orientação funcional à sua ação; e, por fim, c) as **sequências**, que integram processos e actantes numa finalidade narrativa segundo certos princípios de organização. Aqui, vamos dar atenção especial aos actantes e aos processos de acordo com suas hierarquias dentro da telenovela.

Por se tratar de uma narrativa aberta (que tem começo, mas seu desfecho depende da forma como o público vai lidar com a história), a telenovela consiste em um texto extenso e que se desenrola em muitos núcleos e dependente de algumas variáveis (aceitação ou rejeição do público; interesses dos anunciantes, que podem ou não querer sua marca associada a determinada temática;

escolhas do autor etc.). Com isso, é necessário que as histórias contadas possuam uma hierarquia que coloque subtramas em função de uma trama central. Os núcleos secundários podem ser mais ou menos desenvolvidos e aprofundados.

No caso da telenovela, esta apresenta uma espécie de **hierarquia** entre as tramas (também chamada de *plot* em algumas teorias teledramatúrgicas) da história, na medida que [...] há uma **trama principal**, que constitui o tronco da história e que tem maior importância na telenovela (inclusive em termos quantitativos, já que os actantes envolvidos nesta trama aparecem mais que os demais), e um conjunto de **tramas secundárias**, que, ligadas de alguma forma à trama central, caminham para outras direções e impregnam a história com conotações variadas: cômicas, dramáticas, trágicas, etc. (Corrêa-Rosado, 2016, p. 160, grifo nosso)

Portanto, existe uma lógica muito clara na organização das tramas dentro da telenovela. A trama principal constitui a história central que vai ser contada, portanto, ela possui mais actantes, processos e sequências. As tramas secundárias estão de alguma forma ligadas à trama principal e, como visto na citação acima, possuem conotações variadas: cômicas, dramáticas, trágicas, etc. Ou seja, há uma função relacionada ao equilíbrio da narrativa, podendo atribuir alguns momentos de “retomada de fôlego” a cada evento impactante da trama principal. Em uma telenovela que possui uma carga dramática muito forte, é necessário que as cenas sejam intercaladas com tramas secundárias de alívio cômico.

De acordo com Charaudeau (2016, p. 161), a hierarquização dos actantes pode ser entendida a partir de dois pontos de vista: i) *sob o ponto de vista de sua natureza*, no qual há os actantes que agem e os actantes que sofrem a ação e em torno deles gravitam circunstâncias; ii) *sob o ponto de vista de sua importância*, no qual se distinguem os actantes principais e os actantes secundários quando a trama é construída em torno de pólos de ação, com actantes satélites. Nos processos e funções narrativas, a hierarquização dos processos pode ter dois tipos fundamentais de função narrativa: i)

*uma função narrativa principal*, que determina as grandes articulações da história numa lógica de ação de causa e consequência; e ii) *uma função narrativa secundária*, que completa de diversas maneiras os espaços entre as grandes articulações da história (Charaudeau, 2016, p. 164).

Para entendermos como é o funcionamento dos actantes e dos processos dentro da telenovela, vamos observar o desenvolvimento de Félix, personagem da telenovela *Amor à vida* (2013), que começou como antagonista e terminou como herói da história. Tomaremos como objeto de análise, principalmente, a imagem do personagem no decorrer da narrativa. Para isso, vamos esquematizar como a aplicação será feita a partir da visualidade.

### **A narrativa por meio da visualidade na telenovela: cenário, figurino e gestualidade**

Partindo da concepção de Charaudeau (2016, p. 21), que estabelece a análise semiolinguística como uma análise do discurso também Semiótica, entendemos que essa Teoria Semiolinguística possibilita a investigação de *corpus* a partir de imagens e aspectos visuais, para além do verbal. Assim, estabeleceremos que nosso objeto de estudo – a telenovela – é constituído, além da verbal e sonora, por uma parcela visual, o que compreendemos, a partir de Santaella (2017, p. 39), como signo icônico, uma vez que apresenta imagens que representam aspectos do mundo visível, apontando, então, para um referencial existente fora do texto telenovelístico. Aqui, vamos abordar a imagem como elemento para o desenvolvimento da narrativa. Para isso, vamos tomar como ponto de partida a ideia do “qualificar” dentro do processo discursivo. Para Feres,

“Qualificar” é, em síntese, um processo descritivo cujo objetivo precípua é fazer-identificar entes de acordo com um ponto de vista. A “qualificação” é essencial à referência, seja na nomeação “categorizante” dos seres, seja em sua singularização por meio de

termos adjetivos, ou ainda na apresentação de características por meio de imagens codificadas e de metáforas. (2012, p. 131-132)

Portanto, a qualificação será entendida aqui como parte do processo de descrição que servirá como ferramenta para o desenvolvimento da narrativa, levando em consideração os actantes e os processos narrativos dentro da lógica proposta.

Anteriormente, vimos que a narrativa como um todo consiste na junção do modo de organização narrativo e do descritivo. Desse modo, colocando a parcela visual do texto como ferramenta central de análise, consideramos que a qualificação, dentro do texto telenovelístico, também é feita por meio de imagens, uma vez que elas se apresentam juntamente com o texto verbal. Nesse sentido, podemos dizer que aqui temos a qualificação implícita, que, segundo Feres (2012, p. 133) é a qualificação subjacente a elementos textuais, sendo inferível na relação com o discurso e com a situacionalidade comunicativa.

Quando Cassiano Gabus Mendes trouxe para o Brasil, em 1951, a telenovela, ele o fez com a proposta de veicular um material que se aproximasse da linguagem cinematográfica, mas com o desenvolvimento narrativo semelhante ao de uma radionovela, a intenção, em partes, era a de estabelecer na linguagem da telenovela elementos visuais essenciais que contribuíssem para a construção de atmosfera, aprofundamento de personagens e engajamento do público, diferenciando-se, assim, do teleteatro, por exemplo. Então, a telenovela surge com uma linguagem própria e visualidade oriunda do cinema.

Desse modo, a representação visual nas telenovelas serve como uma ferramenta na construção de personagens e na transmissão eficaz das emoções. Então, a imagem se torna um meio de comunicação não verbal que conecta os telespectadores aos personagens de uma forma mais íntima, produzindo efeitos discursivos no telespectador, efeitos estes que são pensados e projetados por parte da instância comunicativa, evidenciando a intencionalidade por trás do discurso.

Em relação à cenografia, cada cena é cuidadosamente concebida e não apenas ilustra a narrativa, mas também define o tom emocional pensado para aquele enredo. Seja um cenário bucólico, como as narrativas de Benedito Ruy Barbosa, que transmitem a serenidade e a calma rural ou um ambiente urbano, com muitos elementos que remetem a esse universo, como prédios, placas de trânsito e movimento.

Podemos destacar, também, os figurinos utilizados pelos personagens, que são como roupas da trama, revelando nuances das personalidades e até mesmo evidenciando a evolução deles ao longo do enredo. Desde o traje sofisticado de um vilão até a simplicidade de um protagonista, a imagem dos personagens reflete não apenas seu status social, mas também seu estado emocional e transformação ao longo da narrativa. Desse modo, os figurinos são detalhes visuais que se tornam pistas valiosas para o entendimento da trama.

Por fim, trazemos a expressão dos atores, que é um elemento essencial e universal na dramaturgia, uma vez que, muitas vezes, transcende as barreiras linguísticas. A imagem de um olhar triste, um sorriso malicioso ou uma lágrima silenciosa comunica emoções de forma imediata, impactando diretamente a experiência do telespectador. Essa parcela visual permite que o público se conecte emocionalmente com os personagens, fortalecendo assim o envolvimento com a trama.

Agora, vamos fazer uma aplicação prática do que foi exposto até o momento. Tomando o Félix como exemplo, vamos destacar alguns momentos importantes da trajetória do personagem levando em consideração os papéis desempenhados por ele como actante da narrativa e os processos que o personagem é submetido. Para isso, selecionamos algumas imagens e levaremos em consideração o cenário, o figurino e a gestualidade da produção.

## **A transformação de Félix, de *Amor à vida* (2013), dentro da lógica narrativa**

Antes de começarmos a aplicação da teoria e a análise do desenvolvimento do personagem, é necessário que façamos uma breve apresentação do personagem a fim de justificar sua escolha para esta exposição. Félix, interpretado pelo ator Mateus Solano, é um dos personagens de *Amor à vida*. Inicialmente apresentado como um vilão, ele passa por uma transformação ao longo da trama, revelando camadas mais profundas de sua personalidade e proporcionando uma jornada repleta de reviravoltas e redenção.

No início da novela, Félix é retratado como um homem ambicioso, capaz de cometer atos cruéis em nome de seus interesses pessoais. Sua relação conturbada com a irmã é marcada por uma rivalidade intensa. Contudo, a trama se desenrola de maneira a expor as fragilidades e traumas que moldaram Félix ao longo de sua vida. Sua homofobia, por exemplo, é revelada como uma manifestação de sua própria luta interna e de sua difícil aceitação como homossexual. A revelação de sua orientação sexual é um dos pontos de virada na história, desencadeando uma série de eventos que conduzem a uma profunda mudança no caráter do personagem.

Podemos destacar no processo de transformação de Félix o seu papel narrativo na condição de actante. O principal objetivo do personagem é possuir o afeto e a aprovação do pai, assim como sua irmã. Esse desejo é materializado no cargo de presidência do hospital da família. Para isso, Félix executa algumas ações no começo da narrativa, a mais marcante foi, no *capítulo 1*, a de jogar a sobrinha recém-nascida em uma caçamba de lixo. Aqui, observamos que Félix assume um papel de *agente-agressor*, agente por ser o responsável da execução de uma ação e agressor por cometer um malefício. Essa ação é feita de maneira *voluntária*, pois ele executa de maneira consciente, a fim de desestabilizar a irmã e eliminar uma possível futura herdeira do seu caminho. Nesse caso, a irmã e a sobrinha de Félix são as *vítimas* da ação, pois elas são afetadas negativamente. Aqui, temos um *processo narrativo*, pois

temos uma unidade de ação, que é executada a fim de *degradar* um estado inicial por meio de uma *transgressão*, afinal é uma ação que desrespeita a lei. Dentro dessa estruturação de lógica narrativa, temos como resultado a atribuição de aspectos negativos ao personagem. Os processos que envolvem Félix e sua família são o núcleo principal da telenovela.

A ação de Félix no *capítulo 1* terá uma reação no *capítulo 157*, quando sua irmã descobre que ele tentou matar a sobrinha. Nesse capítulo, a irmã de Félix, na condição de *actante-vítima* da ação cometida no início da narrativa age contra Félix, executando, assim, uma *resposta*. Nesse momento, Félix é expulso de casa e há o deslocamento do personagem para um núcleo secundário, mais precisamente o núcleo cômico, que vai ter importância na transformação do personagem quando vai atribuir mais leveza à imagem de Félix. É nesse núcleo que o personagem começa a possuir qualificações positivas em suas ações, o que resultará na sua redenção.

Essa transformação do personagem fica evidente, também, por meio do visual. A seguir vamos mostrar algumas imagens de Félix que mostram como a produção da telenovela trabalhou para a desconstrução e suavização de um agressor, transformando-o em um benfeitor. Aqui, levaremos em consideração o cenário, o figurino e o gestual de Félix.

Em relação ao cenário, como parte da suavização do personagem, devemos destacar o deslocamento dele para um núcleo secundário, que possui conotação cômica e mais leve. Os cenários iniciais de Félix são, principalmente, na mansão de sua família, onde ele mora, e no Hospital San Magno, onde ele trabalha. Observemos as **imagens 1 e 2** abaixo:



**Imagens 1 e 2:** Mansão da família de Félix e cozinha da casa de Márcia



Fonte: Globoplay, capítulos 4 e 163.

A mansão da família de Félix tem aspecto sofisticado, é notável que quem mora nela é uma família de alto poder aquisitivo. Constatamos, também, que a casa possui uma coerência em sua arquitetura com as janelas posicionadas de forma simétrica, padronizadas e em harmonia com a porta no centro. Também é possível perceber que há um jardim com plantas bem podadas, evidenciando o cuidado com a casa. Esse é um dos cenários em que Félix inicia sua história, atribuindo ao vilão bom gosto, sofisticação e cuidado com a própria imagem, que, de certa forma, reflete em ações cínicas dele.

Após ser expulso de casa, Félix vai morar com Márcia, uma mulher pobre, ex-chacrete, camelô e moradora da periferia. Observemos a **imagem 2** acima. Agora, Félix é inserido em uma casa com decoração extravagante, sem tanta preocupação com harmonia. A imagem acima mostra a cozinha da casa de Márcia. Notamos os azulejos estampados, as cortinas enfeitadas, as louças na pia e a geladeira antiga, criando, assim, oposição com o cenário anterior do personagem. A partir da casa de Márcia, fica evidente que o cenário pertence a um núcleo de menor poder aquisitivo em relação ao central. Em relação a isso, podemos levar em consideração a seguinte concepção Kegler e Araújo sobre as telenovelas:

Essa narrativa, muitas vezes, transporta os receptores para um mundo fantasioso, pois, na maioria das histórias, personagens ricos são infelizes e de mau caráter, enquanto que os pobres são honestos e felizes, ou seja, há a ênfase dos extremos, os quais revelam somente

uma das faces do ser humano. Vê-se, então, a presença de estereótipos, de relações, e de papéis sociais nesses enredos. (2007, p. 06)

Assim, a partir dessa constância nas narrativas telenovelísticas, de que ricos são infelizes e de mau caráter, enquanto pobres são honestos e felizes, podemos entender como o deslocamento de Félix de um cenário da família rica para a casa de uma mulher pobre influenciou na desconstrução da imagem de *agente-agressor* do personagem.

No processo de transformação do personagem, o figurino desempenha uma função importante, pois ele está diretamente ligado à imagem física do personagem. Observemos as duas imagens abaixo:

**Imagens 3 e 4:** Mudança no figurino de Félix.



Fonte: Globoplay, capítulos 157 e 176.

O figurino reflete traços da personalidade de Félix. Na **imagem 3** vemos parte da roupa dele antes de sua redenção. Notamos que, nesse momento da narrativa, o personagem usa roupas de tons mais escuros, muitas vezes preto, cinza e lilás escuro. Mesmo em casa ou em compromissos mais casuais, ele aparece de paletó ou *blazer* bem ajustados ao corpo, possibilitando inferir que ele se preocupa com a forma como se veste. Os tons escuros conferem a Félix uma imagem mais vilanesca, como se sua personalidade estivesse relacionada a uma conotação obscura. Na **imagem 4**, vemos Félix ao lado de Márcia em um momento que ele já havia começado sua redenção. Aqui, o personagem veste roupas com tons mais claros (branco, bege, cinza claro), o figurino é menos

sofisticado do que na primeira fase, apenas com camiseta básica, sem estampa, algumas vezes com camisa de botão (sempre clara, no entanto). Nesse momento da narrativa, Félix demonstra por meio de suas roupas que está se tornando uma pessoa mais simples, desprendida de bens materiais, o que desconstrói o aspecto ganancioso de outrora. Além disso, as cores claras das roupas atribuem a ele conotação de pureza.

Por fim, vamos observar a gestualidade de Félix e estabelecer um paralelo entre a forma como o ator gesticulava antes e depois da remissão do personagem. No decorrer da telenovela, é mostrado que Félix é homossexual e que possui um casamento de fachada a fim de agradar o pai. Quando está perto da família, Félix gesticula de forma contida, tenta andar sem mexer muito o corpo e evita movimentar os braços enquanto fala. Apesar disso, em alguns momentos de insegurança e vulnerabilidade, o personagem não se contém. De certa forma, essa construção gestual evidencia a não aceitação de si, a falta de amor próprio e a homofobia internalizada. Quando Félix é expulso de casa e passa a morar e a trabalhar com Márcia, em determinada cena, ele abre os braços ao falar e logo tenta se conter como se acabasse de cometer um erro. No entanto, Márcia diz que ele pode agir de forma natural, sem medo de ser julgado por ela. Nesse momento, o personagem se sente acolhido e à vontade para gesticular de forma natural, como na imagem abaixo:

**Imagem 5:** Félix performa para vender cachorro quente.



Fonte: Globoplay, capítulo 184, 46m21s.

Por meio da gesticulação de Félix, podemos notar um aspecto central em sua personalidade e que também passou pelo processo de desconstrução com sua redenção: a homossexualidade. Essa característica em específico evidenciava a submissão de Félix em relação ao seu pai, uma vez que ele buscava ser mais discreto em seus gestos. Essa submissão existia apenas por conta de sua ganância de chegar à presidência do hospital no futuro, posição que lhe conferiria poder. Quando ele começa a se desprender dos bens materiais, essa submissão ao pai já não faz mais sentido, é quando ele se sente à vontade para agir com naturalidade. Além disso, o acolhimento por parte de Márcia fez com que Félix sentisse, pela primeira vez, amor por ser quem ele é e não pela imagem que ele foi forçado a criar.

### **Considerações finais**

Ao analisarmos a lógica narrativa de uma telenovela, notamos a importância de compreender a estruturação do enredo, dos papéis narrativos desempenhados pelos personagens e dos processos a que são submetidos. Aqui, foi possível observar essa estrutura a partir da mudança do Félix, de *Amor à vida* (2013). Sua trajetória na trama é um exemplo marcante de transformação, indo de um indivíduo marcado por atributos negativos a alguém dotado de aspectos positivos, o que reflete uma estruturação de papéis narrativos cuidadosamente planejados pelo autor.

A transformação de Félix, de vilão a mocinho, não é apenas fruto da evolução da narrativa, mas também do trabalho hábil da imagem na construção do seu arco dramático. Os cenários em que ele se insere, o figurino que veste e os gestos que ele performa desempenham um papel crucial na suavização de sua imagem perante o público. Esses elementos visuais não apenas acompanham, mas também moldam a percepção do espectador sobre o personagem, humanizando-o e permitindo uma maior empatia com sua jornada.

A interação entre a trama escrita e a representação visual, observados a partir da ótica da lógica narrativa, desempenham um importante papel na construção de narrativas envolventes e no apelo emocional experimentado pelo público, tornando a experiência televisiva não apenas um entretenimento, mas também uma reflexão sobre a própria realidade.

## Referências

AMOR à vida (Telenovela). Direção: Wolf Maya e Mauro Mendonça Filho. Autor: Walcyr Carrasco. Brasil: TV Globo, 2013.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2016.

CORRÊA-ROSADO, L. C. A narrativa telenovelística: algumas considerações. In: MACHADO, I. L.; MELO, M. S. S. (org.). *Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016.

FERES, B. dos S. A qualificação implícita no livro ilustrado a princesa desejosa. *Signum - Estudos da Linguagem*, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 129–147, 2011.

KEGLER, L.; ARAUJO, D. C. de. *A moda e a mídia: a função metalinguística das telenovelas e revista feminina de moda*, 2007.

PORTO E SILVA, F. L. *Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo*. FACOM, n. 15, 2005.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, mídia, semiótica*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

# PROTESTO E AFIRMAÇÃO: UMA ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DA COMPOSIÇÃO *LEI ÁUREA*, DO MC BORGES

Patrick Neves de Paula da Silva  
Rosane Santos Mauro Monnerat<sup>1</sup>

## Introdução

A presente pesquisa, realizada no campo da linguagem, direciona-se à representação sociodiscursiva projetada sobre o ser preto e periférico. A partir de um estudo que se aprofunda nas percepções que envolvem o exercício da língua e da linguagem, apresentam-se considerações que se fundamentam em atividades tanto sociais quanto históricas. A linguagem, amparada em aspectos sócio-históricos, possibilita a construção de simbolizações e de caracterizações que atuam dentro de uma sociedade, levando a encenações discursivas que geram sistemas e valores.

A partir dos valores gerados por meio do diálogo sócio-histórico e da linguagem como potencializadores e expoentes desenvolvedores de atos e ações culturais de uma sociedade, apresenta-se uma vasta e abundante prática discursiva, podendo, como toda palavra viva, criar e destruir mundos. Nesse sentido, cumpre-nos a necessidade de mencionar que a escolha para a concretização deste trabalho se volta às letras de canções, visto a capacidade que possuem de suscitar emoções, construir perspectivas, transmitir informações, revelar fatos, empreender

---

<sup>1</sup> Professora do programa de Estudos de Linguagem no programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Letras (Letras Vernáculas / Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: rosanemonnerat@id.uff.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2523-9088>

protestos e manifestar uma determinada cultura, por meio de suas encenações discursivas.

Pensando no cenário musical brasileiro, expressam-se inúmeras letras de canções, cantores e compositores importantes nos mais variados gêneros musicais. A nossa escolha, no entanto, volta-se ao gênero *rap*, por ter uma atuação que visa a destinar atenção aos grupos que, formalmente, são categorizados como minoria. Por assim ser, o *objeto de estudo* que compõe esta pesquisa se pauta nas representações sociodiscursivas projetadas sobre preto periférico em uma canção do Mc Borges, em consequência de suas atuações em oposição a atos de violência e de condutas que reproduzem comportamentos estruturalmente racistas.

Nessa mesma direção, evidencia-se que o *rap*, em consonância com outros gêneros musicais, atua por efeito de uma razão social, histórica e cultural, demandando articulações linguístico-discursivas na determinação de valores que ocorrem nas ações realizadas em uma sociedade. Assim, as letras de canções do gênero *rap* evidenciam a capacidade de suscitar valores e imaginários por meio de condições sociodiscursivas, em que os sujeitos se encontram em posição de troca, de produção e de reprodução de saberes partilhados socialmente, apresentando-se como uma poderosa motivação de investigação e de análise.

Alinhando-se a essa compreensão, pautamo-nos no *objetivo* que se destina a flagrar as representações sociodiscursivas, encenadas nas letras de composições do Mc Borges, em canção veiculada no período de 2018, em relação à comunidade preta e à posição estrutural em que se encontra. Especificamente, busca-se, com este trabalho, apreender as simbolizações que espelham um posicionamento de protesto, contrário aos comportamentos em que os seres pretos são submetidos a uma condição que os fixa a um estereótipo social e às suas mazelas.

A partir desse interesse, intencionamos sinalizar as encenações que se apresentam sob o quadro de estratégia do compositor, nas demonstrações que explicitam as condições estruturais e compostas pelos imaginários sociodiscursivos esboçados pela

sociedade. Em outras palavras, buscamos evidenciar, por meio da composição do Mc Borges, como a canção se mostra uma voz de denúncia, por meio de um campo actancial em que a língua e a linguagem atuam mediante um jogo linguístico-discursivo na elaboração de significação e na representação de casos que afligem a comunidade preta e periférica.

### **Dos imaginários às representações sociodiscursivas**

O imaginário é um fenômeno social proveniente de alguns fatores, que se organiza a partir de uma concepção ideológica, das *representações sociais* e das práticas sociais que são desempenhadas em uma sociedade. Embora sejam fenômenos distintos, inserem-se em um campo similar e, por muitas vezes, dialogam entre partes, por meio de um arquétipo cultural que se produz em um corpo social.

Os costumes e os comportamentos de uma civilização favorecem-se de saberes partilhados provenientes de aspectos difundidos pela combinação de pensamentos predominantes, mediados por uma percepção ideológica que se cultiva em benefício de tornar a compreensão coletiva uma posição hegemônica. Fundamentando-se nessa inserção, a base social e cultural que se estabelece por meio da ideologia, tem-se como resultado um contínuo desenvolvimento, de práticas e de *representações sociais*, organizados em virtude de uma percepção produzida pela filosofia ou pelos valores dominantes.

Nesse sentido, atravessa-se um campo identitário que compreende, a partir de uma gama de fatores, pertinente à história e à memória, a lapidação de *estereótipos* que visam a vulgarizar uma parte que não corresponde à natureza arquetípica em vislumbre. Recorre-se, com isso, a funções de questões de pertencimento e de experiências valoradas pelas imagens consequentes que estruturam uma cadeia naturalmente cristalizada pela exploração da imagem face a uma codificação das práticas sociais e das representações sociais.



O conceito de representações sociais passa por alguns níveis de compreensão. Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2006) postulam que se trata de uma ordem de pensamentos, de valores, de doutrinas ideológicas e afins. Desse modo, engendram-se à representação coletiva, vinculadas a uma falsa percepção ou não da realidade, em consenso com um objeto, ou determinado grupo, estabelecendo uma consciência identitária.

Na percepção de Jodelet (2001), menciona-se, em um pensamento complementar ao postulado por Charaudeau e Maingueneau, que os sujeitos em natureza social e coletiva buscam ilustrar o mundo por meio de representações, definindo os entendimentos experienciados em comunidade. Levando em consideração essa vivência coletiva, os discursos representacionais cristalizam imagens e símbolos que estruturam o modo de perceber o real como uma ocorrência estatutária.

Em outras palavras, a noção de representação social apresenta-se como um conjunto de perspectivas que concebem meios de atuar sobre e no mundo, mediando e organizando o modo de encenação adequado à cena comunicativa. Moscovici (2001) destaca que as representações traduzem, caracteristicamente, a mentalidade da sociedade. Pensando nessa expressão, engloba-se tudo o que, em parte, existe por meio da sociedade, inclusive, questões relacionadas à raça, ao estigma e à violência imputada pela construção das representações sociais.

### **A representação sociodiscursiva em *Lei Áurea***

**Lei Áurea** - Duração: 2m31s - Cantor: Borges Mc - Álbum Intocáveis - Gravadora *Mainstreet Records*

(1) Pai nosso que estais nos céus / (2) Santificado seja o Teu nome / (3) Venha a nós o Vosso reino / (4) Seja feita a Tua vontade / (5) Aqui na Terra como no céu / (6) O pão nosso de cada dia nos dai hoje / (7) Perdoe as nossas dívidas / (8) Assim como nós perdoamos / (9) A quem nos tem ofendido / (10) E não nos deixe cair na tentação / (11) Mas livrai-nos do mal / (12) Pois Teu reino é o poder / (13) A honra e

a glória para todo o sempre / (16) Amém, graças a Deus / (17) Amém / (18) Alguém me acorda desse pesadelo / (19) Cento e onze tiros acerta um preto / (20) Menor jogado com corpos no beco / (21) Nossa pele faz no já nascer suspeito / (22) Agatha, Duda, Kauan João Pedro / (23) E dizem que só quem morre é traficante / (24) Guerra licenciada pelo estado / (25) Favela alimenta sua fome de sangue / (26) Eu durmo sem saber se vou acordar / (27) Recuar no morro nunca foi marcar / (28) Tentam impedir a gente de sonhar / (29) Quem não conhece o que resta e julgar / (30) Explica que o herói é quem mata / (31) E o vilão é quem te deu uma chuteira (32) Perde seu pai em meio a oitenta tiros / (32) Cresce na sombra de uma mãe solteira / (33) Olhos de ódio reluzem maldade / (34) Lei áurea liberta não traz igualdade / (35) Casa que habitava felicidade / (36) Hoje só resta frieza e saudade / (37) Não acredito em conto de fardas / (38) Não acredito em conto de fadas / (39) Vingança hoje é sobreviver / (40) A paz aqui já não vale de nada / (41) Genocídio homicídio / (42) Mais morador que bandido / (43) Muitas família chorando sempre falam / (44) Que é envolvido / (45) Genocídio homicídio / (46) Mais morador que bandido / (47) Muitas família chorando sempre falam / (48) Que é engano / (49) A chapa esquentou / (50) Só que o moleque não tem nada a ver / (51) Só que não tem pra onde ele correr / (52) Bom dia de hoje é tapa na cara / (53) Mais um dia pra sua família sofrer / (54) Quem disse que a escravidão acabou / (55) Quem disse que o mundo vai mudar / (56) Quem disse que o boy quer ver nós no topo / (57) Quem disse que temos que te agradar / (58) Mais um pro estado e menos um do nosso / (59) Meu povo clama e pede justiça / (60) Rio de Jane pior que a Síria / (61) Canto o que vejo, não é apologia / (62) A chapa esquentou / (63) Genocídio homicídio / (64) Mais morador que bandido / (65) Muitas família chorando sempre falam / (66) Que é envolvido / (67) Genocídio homicídio / (68) Mais morador que bandido / (69) Muitas família chorando sempre falam / (70) Que é envolvido / (71) Lei Áurea liberta, mas não traz a igualdade / (72) Tudo é normal por aqui / (73) Yeah / (74) Tudo normal por aqui

*Lei Áurea*, do Mc Borges, do álbum nomeado “Intocáveis”, lançada no ano de 2021, após 135 anos da libertação dos escravizados, apresenta a ideia de que a história se repete, de um modo distinto à época da escravização e, conseqüentemente, tão

eficaz como anteriormente. É-nos apresentada uma oração dominical em sua introdução, em uma *intertextualidade* com escritos litúrgicos. Com isso, estabelece-se uma herança de luta contra a historicidade vivenciada na atualidade, em presteza ao título da canção e à lei na conjuntura social em que a comunidade preta está inserida no Brasil.

Nesse sentido, o *processo de discursivização* em que se insere a composição descortina uma disparidade das relações e ações sociais em que está inserida a comunidade preta, pontuando uma percepção histórica, remetendo a anos anteriores e posteriores à assinatura da Lei Áurea, a partir da escolha do título e das escolhas linguístico-discursivas que encenam considerações de como ocorre a violência contra o corpo preto e periférico, em conjunto com a legibilidade e a permissibilidade do Estado. Dessa forma, há um aprofundamento nas representações raciais e na construção dos imaginários que perpetuam a condição do preto, simbolização contrária à naturalizada e aceita socialmente.

Por meio do *processo de semiótica de mundo*, Charaudeau (2019) compreende que a ação discursiva se apropria da língua, de suas formas e deu seus sentidos, a fim de estabelecer um jogo de influência que se desenvolve em um quadro de ação discursiva e social. Nessa direção, põe-se em cena o *processo de transformação* e o *processo de transação*, em que se significa o mundo e, por consequência, coloca-o em movimento, em uma relação interacional. Assim, trazemos o *processo de transformação do mundo* realizado pela canção do Mc Borges, iniciado na *operação de identificação*, os pronomes substantivos que direcionam a percepção de que o preto se encontra em uma posição de vulnerabilidade social e de violação de direito à vida e à liberdade enquanto inserido em uma instância social, encaminham a comunidade preta à *representação social* de insignificância e submissão.

Em relação a isso, os substantivos apresentados por meio dos nomes mencionados, “cento e onze tiros acertam um *preto*” / “*menor*<sup>3</sup> jogado com o corpo no beco” / “*Agatha, Duda, Kauan, João Pedro*<sup>4</sup> e dizem que só quem morre é *traficante*” / “guerra licenciada pelo *Estado*” / “favela alimenta a sua fome de *sangue*” / “explica que o *herói* é quem mata / e o *vilão* é quem te deu chuteira” / “perde o seu *pai* em meio a oitenta tiros” / “cresce na sombra de uma *mãe* solteira” / “*olhos* de ódio reluzem *saudade*” / “*lei áurea* liberta, não traz *igualdade*” / “*casa* que habitava felicidade/ hoje só resta *frieza* e *maldade*” / “*vingança* hoje é sobreviver” / “a *paz* já não vale de nada” / “só que o *moleque* não tem nada a ver” / “quem disse que a *escravidão* acabou?” / “quem disse que o *boy* quer ver nós no topo?” expõem uma exclusão realizada por meio da violação dos direitos básicos da comunidade preta, isto é, o de existir.

Em atenção a esse contexto, significa-se a letra da canção *Lei Áurea* em alusão a que nada mudou dos anos anteriores, que a comunidade preta ainda se encontra à margem da sociedade, em uma posição de desamparo, em expressão de que a tortura se faz presente ao corpo preto, como no período de escravização, manifesto nas palavras do cantor como “tudo normal por aqui.” Assim sendo, nas palavras “*preto*” e “*menor*”, seguidas pelos nomes “*Agatha, Duda, Kauan e João Pedro*”, contrapõe-se a predicação de que “só quem morre é *traficante*”, levando ao entendimento de que vidas inocentes são constantemente afetadas pela criminalização social das pessoas residentes em localidades periféricas, fato explícito nos casos das crianças.

A expressão “*Estado*” direciona-se à política de criminalização e às ações policiais que atuam nas regiões marginalizadas, levando

---

<sup>2</sup> Preto e menor, embora se enquadrem na condição de adjetivos, encontram-se aqui em uma posição substantivada apropriada ao processo de identificação.

<sup>3</sup> (Idem.)

<sup>4</sup> MENDES, Kessianne. Crianças pretas que foram vítimas letais da violência causada pelo racismo estrutural no Estado do Rio de Janeiro. *Site CuritibaCult*, 23 jun. 2021, 19h36. Disponível em: <https://curitibacult.com.br/acoes-policiais-e-racismo-institucional-a-cor-da-pele-ja-te-faz-nascer-suspeito/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

temor, ódio e violência, denotando a construção de um ciclo vicioso de hostilidade, encenada pela sentença “*sangue*” em que o “*herói*” não presta amparo e o “*vilão*” atua favoravelmente a ações que seriam de caráter governamental. Assim sendo, “*pai e mãe*” representam uma espécie de segurança, auxílio e estrutura que não é destinada à periferia e à comunidade preta, um pilar que atua como protetor e patrono de comportamentos que contribuem para um distanciamento da realidade que é imposta pela dominação do Estado e pela manutenção do poder social. Além disso, as expressões “*olhos e saudade*” remetem a duas possibilidades, a da ausência do pai e da mãe e, simultaneamente, à revolta do luto coletivo, em que há mais uma vítima da violência contra o corpo preto.

A definição de “*igualdade*” evidencia que há um desnível social entre o preto e o branco, no qual este se encontra em uma posição de domínio e, aquele, em uma posição de submissão, preso à ancestralidade histórica, em que ser preto é ser servil, inferior, pária, marginal. Referente a isso, especifica-se que ocorre uma segregação que perdura no tempo, em memória do período da escravização. Em relação ao termo “*casa*”, há um vínculo que se estabelece com a ausência parental, resultando em uma “*frieza*” e, conseqüentemente, na construção de aversão contra o sistema que usurpou a segurança de um lar, resultando na construção de ódio, encenado pela percepção de “*maldade e de vingança*”.

Os termos “*paz*”, “*moleque*”, “*escravidão*” e “*boy*” conduzem ao entendimento de que a indisposição direcionada à comunidade preta e à violência sofrida por esta não se sobrepõe à concepção de paz que é vislumbrada pela sociedade, entendendo que existe uma angústia e uma aflição do ser preto, que vive em uma espécie de observação contínua, em transição de um luto a outro, em que corpos pretos inocentes são simbolizados em “*moleque*”, destinado a combater uma luta que não principiou e da qual, no entanto, não há como sair, devido ao fato de que foram representados historicamente como um inimigo a ser dominado, remetendo-se à “*escravidão*”, em que os pretos eram subjugados e apresentados

como inferiores, não podendo acessar ou vivenciar em igualdade a mesma situação e cenários destinados à parcela dominante.

Nesse sentido, o termo “boy” conduz a uma significação de “homem branco”, “homem de poder” que, enquanto opressor, exerce um discurso direcionado à igualdade e manifesta ações contrárias a esse posicionamento, demonstrando que não pretende enxergar um dessemelhante na mesma posição social, no desenvolvimento do racismo estrutural. Além disso, expressa uma condição ideológica, voltada à percepção de hegemonia. Por assim ser, o pensamento explicitado pela canção infiltra-se na noção estrutural da sociedade.

Na *operação de qualificação*, denotam-se as características das visões que destinadas à comunidade preta, atribuindo-lhes caracterizações que se estreitam à percepção evidenciada pelo estereótipo e pela construção do *imaginário sociodiscursivo*. Assim sendo, há a personificação dessas personalidades nas titulações “nossa pele faz nós já nascer suspeito”, “guerra licenciada pelo Estado / favela alimenta a sua fome de sangue”, “cresce na sombra de uma mãe solteira / olhos de ódio reluzem saudade”, “Rio de Jane’ pior que a Síria” e “tudo normal por aqui.”

A escolha do adjetivo “suspeito” realizada pelo sujeito enunciativo elenca uma composição que se debruça na percepção social do homem preto, em que se perpetua uma desumanização de suas características, preenchendo-as por noções que foram construídas à época da escravização, de perigoso, violento, assustador, prejudicial e malévolo, reforçando que a sociedade permanece a enxergar o preto através de um prisma fundado pela condição do estereótipo. Com tal característica, a condição de *licenciada* retoma a permissibilidade que, estruturalmente, vitimiza corpos pretos e põe em prática um projeto político e social, como o da eugenia<sup>5</sup>, que demonstra uma espécie de higienismo da

---

<sup>5</sup> “A eugenia foi um movimento científico e social que se fortaleceu entre o fim do século XIX e início do XX, estando presente nos círculos científicos de todo o mundo. Usada como prática para se atingir a “raça pura”, foi tratada pelos

sociedade, uma luta contra um inimigo, quer dizer, o homem preto. Assim sendo, o licenciamento perpassa uma ordem que se limita a uma exclusão social, alcançando, também, a de extermínio, em que a cor da pele alarga a chance de sofrer algum tipo de violência, assim explicado na locução adjetiva em destaque, em e “fome de sangue”, em que comunidades periféricas e majoritariamente pretas migram entre as dores sentidas.

Em consequência dessa abertura e aceitação contra abusos e atentados contra a comunidade preta, revela-se um outro caso que leva mães ou outros familiares a cuidar de suas crianças sozinhas, sem o auxílio paternal, dificultando o acesso de compreender a estrutura e a base familiar, o que pode afetar emocional e psicologicamente uma pessoa, que busca aprender os valores que são impostos na rua, posto que encontra dificuldade ou a ausência dos que são transmitidos como herança familiar em casa. Evidencia-se ainda, que, na locução adjetiva em “olhos de ódio”, apresenta-se a falta e o distanciamento ocorridos forçosamente de uma perspectiva distinta à realidade de violência, de marginalizado, simultânea à compreensão de que o Estado age de maneira condescendente e licenciosa a essa situação, assim contribuindo para a dor e a tristeza de toda uma população, quer dizer, o grupo preto e o grupo periférico, condicionados a alvos e, conseqüentemente, *envolvidos* com práticas opostas às leis.

Em referência a “pior” que a Síria, é expressado que o Rio de Janeiro e, propriamente o Brasil, encontram-se em uma guerra interna, de poderes e de posições sociais, em que a maioria a sofrer são, constantemente, os seres marginalizados e inseridos em localidades periféricas, remetendo a uma época em que, mais explicitamente, os pretos sofriam as dores de uma sociedade

---

historiadores por muito tempo como um movimento homogêneo. Entretanto, novos estudos têm sido feitos, demonstrando a peculiaridade da eugenia em vários países, como o Brasil.”

JANZ JÚNIOR, D. C. *O valor da eugenia: eugenia e higienismo no discurso médico curitibano no início do séc. XX*. Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, v. 7, 2011.

racista, contrária à imagem de cidadão da comunidade preta, em que tudo *normal* por aqui demonstra a organização e a ordem social que naturalizam a dor e a desumanização do preto.

Na *operação de ação*, expõe-se em “*durmo* sem saber se vou *acordar* / *recuar* no morro nunca *foi marcar* / *tentam impedir* a gente de *sonhar* / quem não conhece, o que *sobra é julgar* / *explica* que o herói é quem *mata* / e o vilão é quem te *deu chuteira* / *perde* seu pai em meio a 80 tiros / *crece* na sombra de uma mãe solteira”, a presentificação de um medo gerado pela ausência do Estado na promoção de uma realidade mais uniforme, em que o verbo “*durmo*” e “*acordar*” explicitam que o medo da morte é uma constância quando se trata do ser preto e periférico, que se encontra em um posição à margem da sociedade, marcado à pele como inferior, culpado ou marginal.

Além disso, as expressões “*recuar*” e “*marcar*” põem o entendimento de saber quando lutar por uma causa e, da mesma forma, de quando apaziguar, em função de viver mais um dia para lutar novamente. Ademais, apresenta-se, nos vocábulos “*tentam*, *impedir* e *sonhar*”, um projeto estrutural que condiciona o preto a uma posição social, naturalizando a precarização de sua saúde, de sua educação, de sua moradia, de sua comunidade, além de outras formas de injustiças que elencam a vivência opressiva a que são submetidos. Na sequência, “*sobra e julgar*” denota-se uma falta de conhecimento histórico-social da sociedade brasileira e da ação discriminatória realizada à exaustão para naturalizar e insensibilizar a injustiça com a comunidade preta, em esvaziamento ou deslocamento da dor sentida a uma condição de vitimização.

Entendendo a realidade periférica, os possíveis abusos realizados contra cidadãos que situam áreas vulneráveis, os verbos “*explica*”, “*mata*”, “*deu chuteira*”, “*perde*”, “*crece*” exemplificam uma realidade distinta da sociedade, em que quem deveria “servir e proteger” leva à morte e, contrário a isso, quem não apresenta o compromisso com a lei conserva a segurança. Assim, a imagem do herói e do vilão encontra-se destoadada, em que um que não tem compromisso social e político leva a chuteira, enquanto o outro leva



a morte, a perda, em violação da vida de um inocente, representado na canção como um pai de família.

Na *operação de causação*, observa-se em “menor jogado *com o corpo* no beco / nossa pele faz nós já nascer suspeito” a compreensão de que a cor da pele naturaliza a mortalidade e a insensibilidade com o corpo preto lançado à sarjeta. Assim, pode-se entender que a comunidade preta está sujeita à dor e à violência “*porque*” a pele a coloca na posição de suspeita, depreciando a complexidade humana das personagens que representam a comunidade, equivalendo o corpo no chão a uma extensão da dimensão do ambiente em que está, o periférico, tornando insignificante a situação e a representação que o simboliza por meio da compreensão de suspeito.

Além disso, em “perde seu pai *em meio a* oitenta tiros / cresce na sombra de uma mãe solteira”, a locução propositiva *em meio a* encena um fato ocorrido que, desproporcionalmente, demonstra a violência do estado contra o corpo preto<sup>6</sup>, refletindo, essencialmente, o *imaginário* e a *representação social* partilhadas pela sociedade, de pária, de marginal, de violento, levando ao entendimento de que “cresce na sombra de uma mãe solteira *porque* perdeu seu pai em meio a oitenta tiros.” Assim sendo, a brutalidade é um ato que se respalda na aceitabilidade social, expressando que a ação motivada pela perda do pai impõe o crescimento de uma criança sem o espelho e a referência paternal, causando a ruptura do que se concebe socialmente como família, demonstrando uma causa que representa uma das injustiças direcionadas à comunidade preta e periférica.

Na sentença “Lei Áurea liberta, não traz igualdade”, há a conjunção *mas* implícita e anterior ao termo *não traz igualdade*, expressando uma possível relação lógica de oposição à presunção

---

<sup>6</sup> PAULUZE, T. NOGUEIRA, I. Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico. *Site: Folha de São Paulo*, 8 abr. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>. Acesso em: 12 mar. 2023

de que a ação de libertação dos seres escravizados levaria a uma equidade ou equivalência entre o preto e o branco, expondo uma contrariedade que se fixa no entendimento de que apenas o ato de não escravizar se configura um progresso à comunidade preta, exprimindo que outros fatores oriundos do período da escravização permanecem vigentes na sociedade, oprimindo os pretos e os periféricos, assim como anteriormente. Nesse contexto, a negativa implícita à sentença percorre outras causas que inviabilizam a constituição de uma igualdade, pertinente à construção das *representações* e dos *imaginários* dos pretos na sociedade brasileira.

A *operação de causação* corrobora que há uma ação efetiva que atua desfavoravelmente contra a comunidade preta, em demonstração de que o Estado contribui para a prática que conduz ao racismo estrutural, à vitimização dos corpos pretos e à violência psicossociológica que submete toda a comunidade, enquanto para esta, toda a realidade retratada acerca da periferia e do povo preto não se insere em um campo de valorização, mas de ilustração do contexto e da causa de como se apresenta.

O *imaginário* que é suscitado pelo sujeito enunciador é exteriorizado no *processo de intertextualidade explícita* do título, remetendo-se à Lei n.º 3.353, em extinção à escravização no Brasil. Nessa contextualização, perdura a interpretação de que a representação dos pretos, nos anos anteriores e posteriores à promulgação do estatuto que visava a encaminhar os escravizados à liberdade, impulsiona à construção dos estereótipos destinados à representação da comunidade preta. Assim sendo, há um conhecimento que se norteia por um *saber de crença*<sup>7</sup>, isto é, um saber que se volta à história para justificar ações e motivações desempenhadas contemporaneamente, nas quais racismo estrutural se manifesta em valorização da manutenção de domínio social.

---

<sup>7</sup> O *saber de crença* se pauta nas vivências e experiências pessoais que se tem em contato com o mundo, além de construções relativas à opinião e à estruturação da realidade que nos envolve.

Atentando à compreensão de que a canção visa a evidenciar e a combater uma ação insustentável na sociedade, principalmente para quem se encontra na posição de sujeito-alvo, o *processo de transação* demandado pelo cantor desempenha um jogo de *influência*, uma intenção destinada a se opor aos acontecimentos e à hostilidade que é norteadada aos corpos pretos e à comunidade periférica, marginalizados por sua situação e pelo cenário histórico-social a que se moldam. Nas palavras de Charaudeau (2005, p.3) acerca da relação de influência proposta por um ato de linguagem, denota-se que se destina a “[...] atingir seu parceiro, seja para fazê-lo agir, seja para afetá-lo emocionalmente, seja para orientar seu pensamento”, em manipulação da razão, da emoção e da paixão e, no caso da composição, de uma luta estreita à violência racial.

Em vista disso, a *estratégia* executada pelo sujeito enunciatador em manifestação crítica à sociedade, ao Estado e à estrutura social, vale-se da imposição representativa que é exercida harmoniosamente pelo coletivo, ao pontuar a percepção de *alteridade* em caracterização da violência sobre uns e da benevolência sobre outros, imperativa à cor da pele e à comunidade a que pertencem. A menção “*lei áurea liberta, não traz igualdade*” traz a compreensão de que o Estado de direito é falho e violento, a níveis que retomam ações do passado sob uma nova aparência, permissiva à lei, para a destinação de truculência contra o corpo preto. Nesse seguimento, exprime-se a percepção de um tormento, uma angústia correspondente à preservação da repressão estabelecida desde a época da escravização.

Além disso, a representação realizada pelo cantor, por meio da composição, elenca a estigmatização em que a comunidade preta é emoldurada, percebida como “suspeito”, “bandido” e “envolvido”, em um acesso de romper com essa simbolização que constrói a imagem dessas personalidades. Com isso, a canção atua contra o processo de estereotipação e das representações que são sustentadas pela construção erguida pela apresentação do imaginário, inserindo-se no âmago da percepção social para, pelo sistema estrutural que a

ordena, descontinuar a noção voltada aos pretos na sociedade brasileira, atuando como uma espécie de combate.

## Conclusão

Podem-se compreender, na letra de canção do gênero *rap* analisada neste trabalho, representações sociodiscursivas que se infiltram em uma temática precisa à condição da comunidade preta e periférica. No cenário interacional e constitutivo entre sociedade e linguagem, a encenação realizada pelo artista é empenhada a partir de uma perspectiva de conscientização, de manifestação e materialização de luta e de protesto contra uma imposição gerada pelos fatores sócio-históricos e culturais que sustentam os *saberes de crença* que procedem do imaginário. Nesse caso, ocorre uma ação em que se busca tanto evidenciar a caracterização discursiva da comunidade preta por meio dos recursos linguísticos, em espelho das simbolizações do real, como a oposição a essas projeções discursivas, em reflexo da realidade.

Entendendo a capacidade de infiltração social realizada por uma composição musical, observamos, na letra encenada pelo cantor Mc Borges, a inserção em discursos que são tidos como frágeis à composição social, que podem ser estimulados e fomentados por um poder simbólico de um grupo e, da mesma forma, defrontados e descontinuados pela luta de outro, em explanação das instruções do racismo estrutural sobre as representações raciais. Dessa maneira, alinhada à pesquisa proposta, a encenação discursiva que nos interessou e pautou este trabalho foi a das *representações sociodiscursivas* da comunidade preta e periférica na letra de canção de *rap*, principalmente ao evidenciar os *imaginários* e os *estereótipos* deformantes associados a personalidades de comunidades vulnerabilizadas.

Assim sendo, observamos que a escolha dos signos verbais desempenha um movimento que se infiltra nas representações sociais da comunidade preta e periférica, legando-a um espaço e a uma situação simbolicamente marginalizada. Dessa forma,

expressam-se aspectos sócio-históricos que resistem ao tempo, figurados por saberes que se ajustam aos estereótipos disseminados e tomados como verdade absoluta, referentes ao sistema social e aos valores assim criados. Entendemos, precisamente, que a escolha dos substantivos, dos adjetivos e da seleção verbal leva a uma teatralização discursiva das noções indispensáveis às representações desses grupos, que asseguram certas caracterizações, como a de perigoso, a de subalterno, a de agressivo e a de opositor das leis.

Nessa perspectiva, na obra analisada, podemos constatar, a partir das nomeações, das qualificações, das ações e das relações de causalidades alusivas às práticas que validam simbolizações ajustadas à compreensão do racismo, do preconceito e da discriminação. Sendo assim, as letras das composições, em sua condição verbo-vocal, ilustram a imagem da comunidade preta e periférica, à sombra de uma ideologia dominante, como inferior, marginal, possível transgressor e, por meio disso, executam uma nova significação, antagônica às anteriores, sobre essas personalidades, sustentada pelo imaginário social. Com esse objetivo, esses grupos tornam-se visíveis, assim testemunhando a violência e as microagressões a que estão assujeitados, tornando nítida a inferiorização e a configuração comungadas pela esfera social.

## **Referências**

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do discurso. IN: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: Modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2019.

CHARAUDEAU, P; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 17-45.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais. In: *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 45-67



# INTENCIONALIDADE E EFEITOS DE SENTIDO: UMA ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DO RELACIONAMENTO AMOROSO NA LITERATURA

Renata da Silveira Guimarães<sup>1</sup>

## Introdução

O presente trabalho propõe uma análise da representação do relacionamento amoroso no conto *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Telles. Antes de descrever seu conteúdo, convém ressaltar que o conto foi publicado pela primeira vez em 1988 e, atualmente, faz parte da coletânea *Antes do baile verde*, publicada em 2009 pela Companhia das Letras.

A história é um relato em terceira pessoa de um encontro entre um casal de ex-namorados, Ricardo e Raquel. Ricardo implora por um último encontro após o término, mas não informa Raquel do local exato, apenas lhe manda o endereço. Tal inferência é confirmada, pois Raquel se surpreende ao chegar ao lugar e descobrir que se trata de um cemitério abandonado. Como forma de convencer a ex-namorada, Ricardo faz uso de chantagem emocional ao dizer que quer mostrar o suposto jazigo de sua família, além de prometer a vista do pôr do sol mais lindo do mundo. Dessa forma, Raquel é atraída para a própria morte.

A partir das estratégias discursivas utilizadas por Ricardo com o objetivo de atrair Raquel até a morte, a discussão proposta centraliza-se na noção do “postulado de intencionalidade”, partindo do pressuposto de que todo sujeito faz uso de tais estratégias que visam a influenciar o outro. Sendo assim, de acordo

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Profa. Dra. Rosane Santos Mauro Monnerat.



com o processo de semiótica do mundo, a intencionalidade do sujeito falante é responsável por produzir atos de linguagem em uma determinada situação de comunicação e, por conseguinte, comandar as escolhas linguageiras que estruturam esses atos.

Considerando a Teoria Semiociuística como base teórica deste trabalho, o objetivo principal consiste em identificar quais os mecanismos gramaticais e recursos lexicais foram escolhidos para estabelecer uma relação entre a enunciação (intencionalidade pressuposta) e o enunciado (expressão decorrente), de modo a evidenciar o deslocamento do sentido de língua para o sentido de discurso presente, principalmente, na fala do personagem principal do *corpus*. Como forma de completar a configuração do personagem e moldar a sua personalidade, além das falas, foram selecionados trechos em que o narrador descreve suas características e atitudes, dentre as quais algumas servem de pistas para o desfecho do conto.

Quanto aos objetivos específicos, busca-se demonstrar como ocorre o duplo processo de semiótica do mundo, que consiste nos processos de transformação e de transação, evidenciando os mecanismos linguísticos responsáveis pela produção dos efeitos de sentido do conto. Busca-se, ainda, identificar as visadas de “incitação” (fazer acreditar) e de “patemização” (fazer sentir), por meio de estratégias discursivas de persuasão e estratégias discursivas que tendem a tocar o outro por meio das expressões linguísticas de quantificação e qualificação, respectivamente.

### **A teoria Semiociuística e o processo de semiótica do mundo**

Dentre as vertentes teóricas em análise do discurso, a Teoria Semiociuística considera toda a situação de comunicação, não privilegiando apenas o sujeito ou a língua. Assim, para que seja possível a construção de sentido durante o ato de comunicação, a Semiociuística postula a *semiótica do mundo*, que consiste em dois processos: o *processo de transformação*, responsável por passar um “mundo a significar” a um “mundo significado”, por meio de

um sujeito falante; e o *processo de transação*, que faz do mundo significado um objeto de troca com outro sujeito.

O processo de transformação é dividido em quatro operações: *identificação*, *qualificação*, *ação* e *causação*. A *identificação* é responsável por nomear os seres do mundo, sejam eles reais ou imaginários, materiais ou abstratos. A *qualificação* corresponde à diferença entre esses seres, de modo a descrever as suas especificidades. A *ação* conceitualiza o que os seres do mundo fazem ou sofrem. A *causação*, por fim, estabelece as relações de causa e efeito, pois esses seres agem ou sofrem determinadas ações.

Além dessas operações, Charaudeau (1992) inclui a quantificação como mais uma categoria linguística. Apesar de ser normalmente utilizada no emprego da classe dos numerais ou dos pronomes, outras categorias gramaticais também podem ser tomadas como quantificadores, segundo o contexto e a situação de comunicação. É o caso dos adjetivos indefinidos, advérbios de quantidade, expressões adverbiais, substantivos em gradação etc. Neste trabalho, como será explicitado mais à frente, a quantificação atua para caracterizar as intenções do personagem principal, Ricardo. Neves (2021, p. 73) pontua que tal categoria “Está alocada no quadro da determinação de seres, com vistas à indicação de um modo de existência por recorrência a categorias de forma que extrapolam não só o emprego da classe dos numerais, como também a dispersão proposta pelas gramáticas em geral [...]”

Já o processo de transação está fundamentado em quatro princípios: *alteridade*, *pertinência*, *influência* e *regulação*. O *princípio de alteridade* define que os parceiros da troca comunicativa devem se reconhecer mutuamente e possuir saberes compartilhados. O *princípio de pertinência* indica que a troca entre os parceiros precisa estar adequada ao contexto comunicativo, isto é, o ato de linguagem deve fazer parte do mesmo universo de referências. O *princípio de influência* propõe que o sujeito busca influenciar o outro durante a comunicação. O *princípio de regulação* estabelece a regulação do ato de linguagem, controlando a forma de o sujeito se colocar.

O esquema a seguir apresenta como ocorre a articulação entre o processo de semiotização do mundo presente no conto escolhido para análise.



Fonte: Quadro elaborado pela autora, com base em Charaudeau (2007a, p. 14)

Verificando como ocorre o processo de transformação no conto, serão destacadas as operações de *causação*, *quantificação* e *qualificação*. Para justificar o crime que seria cometido, é possível apreender, por meio do narrador e do diálogo entre os personagens, que Ricardo estava insatisfeito com o fim do relacionamento, além de não aceitar a diferença de classe social que se formou entre ele e Raquel, já que a mulher se casou com um homem rico, enquanto o outro ficou “[...] mais pobre ainda, [...]” (Telles, 2009, p. 136) Isso revela uma causação implícita para o assassinato. Já a quantificação foi escolhida para desvendar e caracterizar as intenções do que Ricardo pretendia fazer, de modo que atuam como pistas na narrativa. O exemplo destacado no quadro acima apresenta a expressão adverbial “ainda uma vez”, que indica o último encontro antes do fatídico episódio. A qualificação destaca os atributos do personagem com o objetivo de revelar a sua aparente inocência (“ingênuo”) e a sua real personalidade (“malicioso”).

Quanto ao processo de transação, apesar de ter a presença de todos os princípios, busca-se enfatizar os *princípios de influência e de regulação*. Ricardo tenta atingir Raquel, de forma que ela seja influenciada a agir (acompanhá-lo até o final do cemitério e ver o pôr do sol) e afetada emocionalmente (visitar o suposto jazigo de sua família). No que diz respeito ao princípio de regulação, Ricardo busca, a todo momento, manter o canal comunicativo para não correr o risco de ser “cortado” e Raquel ir embora, pois ele precisa alcançar o seu objetivo.

### **A situação de comunicação na organização narrativa**

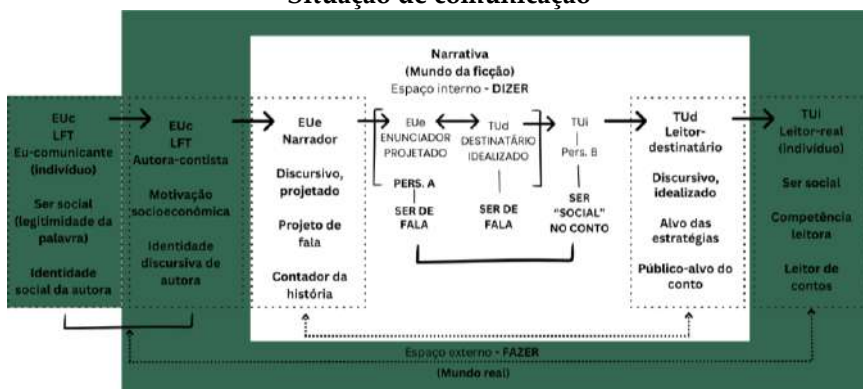
Dando continuidade ao que foi visto anteriormente, fica claro que o processo de semiotização do mundo é realizado por meio de escolhas linguísticas que pressupõem uma intencionalidade por parte dos sujeitos falantes durante o ato de linguagem. Esse ato, por sua vez, corresponde à relação contratual estabelecida entre os parceiros, que ocupam os espaços de produção e de interpretação. Dessa forma, o contrato de comunicação é formado por dois circuitos: um espaço externo, o *fazer*, em que se encontram os seres reais da situação, e um espaço interno, o *dizer*, ocupado pelos seres discursivos.

De acordo com a Semiologia, o ato de linguagem é composto por, no mínimo, quatro sujeitos. O EUC (Eu-comunicante) e o TUI (Tu-interpretante) são os seres de “carne e osso”, sujeitos sociais que ocupam o espaço externo. O EUE (Eu-enunciador) e o TUD (Tu-destinatário) são os sujeitos discursivos, ocupando o espaço interno. Durante a encenação linguageira, o EUC idealiza um TUD, por esse motivo, ele projeta um EUE que fará uso de estratégias discursivas para influenciar o TUI, de modo que o TUI e o TUD idealizado coincidam. Porém, não existe nenhuma garantia de que a troca comunicativa será bem sucedida.

Referente ao *corpus* analisado, por se tratar de um texto predominantemente narrativo, o quadro da situação de comunicação vai assumir uma estruturação diferenciada, pois

ocorre uma dupla encenação: uma referente ao mundo da produção e da interpretação da narrativa e outra no mundo da representação, já que para cada personagem será feita a reprodução de todo o quadro. EUC e TUI transformam-se em autor e leitor “reais”, respectivamente, ocupando o mesmo espaço externo ao texto, enquanto EUE e TUD correspondem ao narrador e ao leitor-destinatário, presentes no espaço interno.

### Situação de comunicação



Fonte: Elaborado com base em Rebello (2021, p. 26 *apud* Charaudeau, 2008a, p. 77 e Xavier, 2017, p. 122).

Por meio desse dispositivo, é possível observar que o EUC, Lygia Fagundes Telles, desdobra-se em uma instância compósita, pois possui uma identidade social e discursiva de autor, sendo essa segunda responsável por projetar o EUE, adotando a postura de narrador onisciente na história contada. Enquanto narradora, põe em cena os personagens que irão interagir e construir uma enunciação ficcional. Nesse caso, há Ricardo, o EUE projetado na narrativa, que busca influenciar o TUD idealizado, Raquel. Podemos assumir que, no contexto do conto, está acontecendo uma relação simétrica e assimétrica. Simétrica porque Ricardo consegue alcançar o seu objetivo, ou seja, a morte de Raquel; assimétrica porque Raquel não consegue perceber as reais intenções do ex-namorado, que ficam claras a partir de determinadas falas e atitudes.

## A patemização

De acordo com Aristóteles, o termo *pathos* envolve a capacidade de um orador persuadir um auditório a ponto de produzir nele sentimentos. Entretanto, Charaudeau (2007b) ressalta que esses “sentimentos” não correspondem à emoção sentida, mas a um efeito possível resultante do discurso. O discurso, portanto, pode produzir o chamado efeito patêmico, que se organiza de acordo com a situação social e sociocultural, ou seja, com a situação de comunicação no qual está inscrito. Por outro lado, se diferencia das emoções reais sentidas pelo indivíduo: “[...] a emoção instaurada pelo processo discursivo não é, necessariamente, aquela sentida e vivida pelos sujeitos sociais no mundo extralinguístico.” (Monnerat, 2018, p. 318).

Com o objetivo de responder a questão *Como tocar o outro?*, o sujeito falante faz uso de estratégias discursivas para que o interlocutor não faça questionamentos, mas se deixe ser seduzido pelos próprios sentimentos. Segundo Charaudeau (2007b, p. 245), “Trata-se de um processo de dramatização que consiste em provocar a adesão passional do outro atingindo suas pulsões emocionais.”

Assim, para uma análise do discurso, o professor propõe quatro categorias patêmicas, chamadas de patemias ou tópicas. Essas categorias são divididas em efeitos positivos e negativos, sendo classificadas da seguinte forma: tópica da “dor” e “alegria”, tópica da “angústia” e “esperança”, tópica da “antipatia” e “simpatia”, e tópica da “repulsa” e da atração”. Cada uma dessas tópicas é definida a partir de figuras que determinam um “sentimento”, sugerindo a adesão ou não do interlocutor.

Desse modo, durante a análise de um *corpus*, é necessário avaliar quais as marcas linguísticas que provocam o efeito patêmico, podendo ser palavras que pertencem ao universo das emoções ou palavras que não pertencem a esse mesmo universo. Isso é o que pretendemos observar neste estudo.

## As visadas discursivas

Antes de adentrar no tema das *visadas discursivas*, é importante tecer alguns apontamentos sobre a *intencionalidade*. A partir da perspectiva de Searle, Charaudeau (2007a) aponta que o postulado da intencionalidade está na origem de qualquer ato de linguagem, isto é, “[...] a intencionalidade produz atos de linguagem e comanda as escolhas languageiras que os estruturam.” (Neves, 2021, p. 62) Sendo assim, é necessária a observação de todo o quadro situacional envolvido por um projeto de intencionalidade, não se resumindo apenas ao estudo das estruturas de forma isolada. Nesse contexto, a intencionalidade coloca os componentes gramaticais e lexicais no quadro da situação de comunicação com o objetivo de produzir efeitos de sentido, estabelecendo, por fim, a relação forma-sentido.

Posto isso, a situação comunicativa vigente faz com que a intencionalidade selecione uma visada, ou seja, um objetivo. Segundo Charaudeau (2004, *on-line*), “As visadas correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e por conseguinte da própria troca languageira.” O professor destaca, ainda, que essas visadas são consideradas do ponto de vista da produção que visa a atingir um sujeito destinatário ideal. Para atingir esse objetivo, Patrick Charaudeau pauta-se em três polos de interação: um *querer dizer*, em que o sujeito seleciona um tipo de visada e o componente linguístico para que essa visada se concretize; um *como dizer*, relativo a uma expressão estratégica; e um *poder dizer*, a partir do que está disponível no gênero situacional.

Aplicando os conceitos expostos no *corpus* de análise, verificamos um *querer dizer* a partir de um “fazer acreditar”, correspondente à visada de “incitação”, que consiste em estratégias discursivas de quantificação para elucidar as reais intenções do personagem Ricardo e o duplo sentido de suas falas. Observamos, também, um *querer dizer* a partir de um “fazer sentir”, por meio

de uma visada de “patemização”, que estabelece estratégias de qualificação, pois as características do personagem tornam possíveis identificar a sua verdadeira imagem.

As estratégias discursivas destacadas no conto refletem a busca de vingança de Ricardo, tal sentimento é o que justifica e influencia as suas decisões individuais. Como dito no início deste artigo, dois fatores foram responsáveis pelo crime cometido: o término não superado e a diferença de classe social. Ambos os motivos foram entendidos como justos na visão do personagem que executou a ação.

De acordo com Caixeta e Filho (2021), a partir de uma análise entre Freud e Kant, o sentimento de vingança funciona como um motor capaz de influenciar as ações do indivíduo, de modo que este conquiste o prazer ao se vingar e obter justiça, sendo essa a única solução para o causador inicial do mal. Para Kant, como elucidam os autores, o desejo vingativo opera por meio de uma dicotomia entre a vontade de realizar o ato e a força racional que também faz parte do indivíduo. Como resultado, para saciar o desejo de vingança, o ser utiliza a sua racionalidade, porém o faz de modo egoísta, pois interpreta a situação da forma que lhe convém, e que justifica o ato que pretende cometer. Já do ponto de vista de Freud, o sujeito pode cometer o ato de vingança de forma inconsciente ou moldar o sentimento de acordo com a realidade, manipulando os seus valores morais para tornar o ato aceitável.

No próximo tópico, veremos que o personagem, Ricardo, manifesta as suas vontades de maneira consciente.

### **A expressão e o sentido: as estratégias discursivas no conto *Venha ver o pôr do sol***

Para esta análise, selecionamos alguns trechos das falas de Ricardo e de descrições do narrador quanto ao personagem de modo a investigar a relação entre o sentido (intencionalidade) e a expressão (forma linguística). Elucidamos, mais uma vez, que os



exemplos ilustrados correspondem às operações de quantificação e qualificação. Enfim, passemos à análise.

**Tabela 1:** As estratégias de quantificação - As falas de Ricardo

1) “Juro que eu tinha que ver <u>ainda uma vez</u> <sup>2</sup> toda essa beleza, sentir esse perfume.” (p. 136)
2) “Vamos entrar <u>um instante</u> e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo.” (p. 136)
3) “ <u>Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo</u> saberá que estivemos aqui.” (p. 137)
4) “Esta, a morte perfeita, <u>nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer</u> . Nem isso.” (p. 139)
5) “Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando <u>devagarinho, bem devagarinho</u> . Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.” (p. 143)
6) “ <u>Nenhum</u> ouvido humano escutaria agora qualquer chamado.” (p. 144)

No primeiro enunciado, o emprego da expressão “ainda uma vez” indica a intenção de Ricardo de se encontrar com Raquel, alegando ser esse um encontro de despedida. O advérbio de tempo “ainda” atua como um reforço para a necessidade do último encontro.

O uso da expressão “um instante” sugere um curto período de tempo, porém se estabelece com uma quantificação indeterminada. No contexto da narrativa, funciona como uma estratégia para convencer Raquel a entrar no cemitério, pressupondo que seria rápido.

No enunciado seguinte, o termo “jamais” pode ser classificado como advérbio de negação devido ao contexto específico. O emprego desse advérbio sugere maior grau de intensidade,

---

<sup>2</sup> Todos os grifos foram feitos pela autora deste artigo.

comprovando que ninguém conseguiria descobrir o encontro do casal de ex-namorados. Novamente, apreendemos uma estratégia de convencimento, pois Raquel estava preocupada em ser vista.

No quarto trecho, o “nem” também funciona como advérbio de negação, pois o uso repetido ganha sentido de exclusão, em uma espécie de gradação decrescente. Tal trecho faz referência ao abandono na morte e a não intervenção dos vivos, apontando para o destino de Raquel.

No próximo trecho, retirado da cena em que ambos estão no interior do jazigo da suposta família de Ricardo, há uma referência ao modo como Raquel iria morrer - “devagarinho, bem devagarinho”. O advérbio de modo no diminutivo já indica que a morte da mulher aconteceria aos poucos, porém o uso do adjetivo “bem” anteposto ao advérbio intensifica o sofrimento que ocorre de forma lenta, porém não em uma contagem determinada.

Por fim, o último enunciado traz o pronome indefinido “nenhum”, atestando a impossibilidade de que, com Ricardo no portão do cemitério, ninguém seria capaz de ouvir os gritos desesperados de Raquel. Portanto, a sua morte e paradeiro nunca seriam descobertos.

**Tabela 2:** Estratégias de qualificação - As descrições do narrador sobre Ricardo

1) “Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha <u>jeito jovial de estudante</u> .” (p. 135)
2) “Ele riu entre <u>malicioso e ingênuo</u> .” (p. 135)
3) “ <u>Brandamente</u> ele a tomou pela cintura.” (p. 136)
4) “Ele riu também, <u>afetando encabulamento</u> como um menino pilhado em falta.” (p. 136)
5) “Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. <u>Ficou sério</u> . E aos poucos <u>inúmeras rugazinhas</u> foram-se formando em redor dos seus olhos <u>ligeiramente apertados</u> . Os leques de rugas se aprofundaram numa

expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento." (p. 137)

6) "Delicadamente ele beijou-lhe a mão." (p. 138)

7) "Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram." (p. 138)

8) "Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leques." (p. 143)

9) "Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço." (p. 144)

Quanto à qualificação, as descrições "jeito jovial de estudante", "malicioso e ingênuo", "afetando encabulamento" e "ar inexperiente e meio desatento" sugerem a aparente inocência de Ricardo. O adjetivo "jovial" aponta para uma pessoa que, além de possuir um espírito jovem, é alguém cheio de vida. Nessa mesma linha de raciocínio, os adjetivos "inexperiente", "desatento" e "ingênuo" sinalizam alguém incapaz de planejar fazer alguma maldade. Ainda assim, ao mesmo tempo em que é descrito como "ingênuo", também é descrito como "malicioso", o que já serve como pista para a sua verdadeira face, revelando um personagem com astúcia e uma maldade velada.

É interessante notar o uso dos advérbios de modo "brandamente" e "delicadamente" que, de acordo com Charaudeau (1992), assumem um grau de qualificação. No contexto do conto, atribuem ao personagem as características de um homem doce, carinhoso e cuidadoso.

Pensando nos efeitos patêmicos produzidos, observamos que Ricardo tenta se mostrar como uma pessoa boa, satisfeita com a situação atual e, com isso, demonstra as tópicas de alegria e de

simpatia. Porém, essa não é a sua versão real, mas, sim, uma máscara.

Por outro lado, as descrições “sério”, “inúmeras rugazinhas”, “olhos ligeiramente apertados”, “expressão astuta”, “fisionomia [...] escureceu, envelhecida”, “olhos diminuídos” e “olhar mortiço” revelam a verdadeira face do personagem. Esse conjunto de características atestam a sua maldade, dando pistas para a atitude violenta (o assassinato) que seria cometido.

O adjetivo “astuta” caracteriza um sujeito esperto e ardiloso. Além disso, os olhos são descritos como “diminuídos” e “apertados”, o que unido à “fisionomia [...] escurecida”, descrevem uma linguagem corporal específica, pois no imaginário social sugere alguém maldoso.

No desfecho do conto, mais uma cena com Ricardo na porta do cemitério, o adjetivo “mortiço”, caracterizando o olhar, aponta para algo que está prestes a morrer, nesse caso, a Raquel. Tal atributo também demonstra que o desejo de vingança foi concretizado.

Quanto aos efeitos patêmicos, são reveladas as reais intenções do personagem, com ênfase nas tópicas da dor e da antipatia, devido ao orgulho ferido e ao ódio que ele nutria pela ex-namorada.

Diante do exposto, podemos propor que existe uma metáfora acerca do título do conto. Se formos observar apenas no sentido literal, o título “venha ver o pôr do sol” consiste no convite de Ricardo em mostrar para Raquel o fim do dia. Porém, após a leitura e análise das estratégias discursivas, considerando a expressão (forma) e o sentido (intencionalidade), atestamos que a metáfora do crepúsculo é usada como referência ao fim da vida, à aproximação da morte. Dessa forma, concluímos que o “contador” é dotado de uma intencionalidade para construir a narrativa (Xavier, 2021, p. 110)

## Considerações finais

Este artigo, realizado a partir da investigação do relacionamento amoroso no conto *Venha ver o pôr do sol*, buscou explicitar a relação entre forma e sentido presentes na narrativa. Para que isso fosse possível, percorremos o caminho de analisar os efeitos de sentido a partir das falas e das atitudes do personagem principal, considerando, ainda, as visadas selecionadas como estratégias discursivas na referida situação de comunicação.

A estratégia de quantificação é uma das categorias semânticas utilizadas para identificar as intenções do personagem e o efeito de sentido das escolhas lexicais. Sendo assim, a maior parte dos quantificadores empregados indicam precisão, comprovando que Ricardo tinha total consciência das suas ações. A única exceção é a expressão “um instante”, que marca um tempo impreciso, mas em detrimento do contexto reforça a intenção de incitar Raquel a caminhar pelo cemitério.

A estratégia de qualificação, por sua vez, é outra categoria semântica que contribui para revelar os traços do personagem. A descrição do físico feita pelo narrador não é exaustiva e muito detalhada, porém é completada pelas características psicológicas. Assim, a característica física atua para consolidar a psicológica. O contraste entre as duas descrições colabora para identificar o sentimento de vingança nutrido por Ricardo.

Verifica-se, portanto, que ambas as estratégias contribuem para a identificação das visadas de incitação (“fazer acreditar”) e das visadas de patemização (“fazer sentir”), pois tanto as falas quanto atitudes supostamente inocentes de Ricardo revelam o objetivo de persuadir e manipular Raquel, levando-a para o destino planejado: a morte.

## Referências

CAIXETA, J. C.; FILHO, F. G. G. *A vingança como ponto central das teorias de Freud e Kant: uma análise reflexiva do filme "Relatos Selvagens"*. Jusbrasil, 2021. Disponível em: A vingança como ponto central das teorias de Freud e Kant: uma análise reflexiva do filme "Relatos Selvagens" | Jusbrasil. Acesso em: 26 dez 2023.

CHARAUDEAU, P. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, E.; MACHADO, I. L. (org.) *As emoções no discurso* (vol. 2). Campinas: Mercado das Letras, 2010.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. Pathos e discurso político. In: MACHADO, I. L.; MENZES, W.; MENDES, E. (org.) *As emoções no discurso* (vol. 1). Rio de Janeiro: Lucerna, 2007b, p. 241-251.

CHARAUDEAU, P. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, S. (org.) *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 11-29, 2007a.

CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. de. *Gêneros reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE-UFMG, 2004.

MONNERAT, R. Substantivos e adjetivos: classes flutuantes sob perspectiva semântico-discursiva. *Revista Confluência*, Rio de Janeiro, n. 55, p. 299-326, dez. 2018. Disponível em: revistaconfluencia.org.br. Acesso em: 20 out. 2023.

REBELLO, I. A Semiolinguística vai para a escola. In: XAVIER, G.; REBELLO, I.; MONNERAT, R. (org.) *Semiolinguística aplicada ao ensino*. São Paulo: Contexto, p. 15-39, 2021.

RIBEIRO, P. N. Uma gramática da expressão e do sentido. In: XAVIER, G.; REBELLO, I.; MONNERAT, R. (org.). *Semiolinguística aplicada ao ensino*. São Paulo: Contexto, p. 59-78, 2021.

TELLES, L. F. Venha ver o pôr do sol. In: *Antes do baile verde: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 135-144, 2009.

XAVIER, G. Os modos de organização do discurso. In: XAVIER, G.; REBELLO, I.; MONNERAT, R. (org.). *Semiolinguística aplicada ao ensino*. São Paulo: Contexto, p. 97-125, 2021.

# SERIAM ELES TÃO DIFERENTES? O *ETHOS* DE “POTÊNCIA” COMO UMA ESTRATÉGIA COMUM AOS CANDIDATOS LULA E BOLSONARO NA CORRIDA ELEITORAL DE 2022

Thiago Costa da Silva<sup>1</sup>  
Ilana da Silva Rebello Viegas<sup>2</sup>

## Introdução

As eleições, no ano de 2022, iniciaram-se no dia dezesseis de agosto, e a propaganda eleitoral gratuita começou no dia vinte e seis de agosto, período que marcou oficialmente uma disputa política e ideológica pela nomeação, em maior impacto, ao cargo de Presidência da República. Essa concorrência, contendo um total de onze adversários, foi capaz de levar os candidatos, por meio de estratégias linguístico-discursivas, a demonstrar sua *legitimidade*, a manter sua *credibilidade* e a realizar a *captação* de seu público-alvo. Dessa forma, esse tempo, compreendido pela corrida eleitoral, teve que ser suficiente para influenciar a população brasileira na aderência de um postulante que apresentasse a sua intenção de voto e representasse a melhor escolha possível para assumir a gestão do país.

A despeito disso, foi possível observar que o cenário político eleitoral brasileiro, em 2022, foi marcado por uma forte polarização

---

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Fluminense. Desenvolveu pesquisa com foco na análise do *ethos* político brasileiro, na perspectiva da Teoria Semiolinguística, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ilana da Silva Rebello Viegas. Bolsista Capes. *E-mail* para contato: thiago\_cs@id.uff.br.

<sup>2</sup> Doutora em Língua Portuguesa pela UFF (2009). Atua como professora e pesquisadora no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFF. *E-mail* para contato: ilanarebello@id.uff.br.



nas pesquisas de intenção de voto, sobretudo no segundo turno. Os candidatos Lula e Bolsonaro, os representantes mais emblemáticos e significativos da esquerda e da direita respectivamente, apesar de representarem pontos opostos da matriz ideológica e apresentarem um plano de governo com propostas bastante diferentes, principalmente nos campos social e econômico, utilizaram uma estratégia comum para promover a *captação* de seu público-alvo: o *ethos* de “potência”.

Nesse sentido, tem-se como **objetivo** deste trabalho apresentar como os dois indivíduos de maior notoriedade no cenário político brasileiro contemporâneo, Luiz Inácio Lula da Silva e Jair Messias Bolsonaro, encenaram, em suas aparições públicas, uma imagem pautada no *ethos* de “potência” para realizar a *captação* do eleitorado e, com isso, conquistar votos. Além disso, busca-se constatar a criação de um *discurso* prototipicamente *populista* encenado pelos dois presidenciáveis e identificar a construção de um *imaginário sociodiscursivo* de *potência*.

Tendo em vista os objetivos que foram delimitados para esta pesquisa, temos como **problemática** que conduzirá a análise do *corpus* a seguinte questão: de que forma a construção de um *ethos* de “potência”, realizada tanto por Lula quanto por Bolsonaro, promoveu um processo de aproximação ou de repulsão entre as *identidades discursivas* assumidas por ambos os candidatos na corrida eleitoral de 2022? Por meio desse questionamento, será possível investigar se esses adversários políticos são, de fato, tão diferentes um do outro, principalmente ao levar-se em consideração a estratégia de *captação*.

Esta pesquisa apresenta como **hipótese** a tese de que Lula e Bolsonaro, no ano de 2022, apesar de representarem campos distintos na matriz ideológica e de apresentarem planos diferentes de governabilidade, tomaram para si uma estratégia linguístico-discursiva comum na busca pela *captação* do eleitorado brasileiro: a instituição de um *ethos* de “potência”. Dessa forma, eles apresentariam, como ponto de aproximação, no *corpus* sob análise, uma energia sobre-humana e, como ponto de dessemelhança, um

apelo à virilidade sexual e uma ação militarizada, por parte de Jair Messias Bolsonaro, e uma energia física acima da média, por parte de Luiz Inácio Lula da Silva.

Para que seja possível flagrar o *ethos* de “potência” dessas duas figuras políticas, será submetido a uma análise um total de quatro *corpora* produzidos no ano de 2022: dois protagonizados por Lula e dois encenados por Bolsonaro. O primeiro refere-se à atuação em palanque, em campanha eleitoral, arrastando multidões e aos pulos (realizado por Lula, no dia doze de outubro de 2022, em Salvador, na Bahia); o segundo diz respeito a uma declaração, após os resultados das eleições do primeiro turno, de que a luta pela democracia e que a sua pequena lua de mel com sua esposa tinham sido apenas prorrogadas para o segundo turno, para que ele pudesse vencer novamente o seu adversário (realizado por Lula, no dia dois de outubro de 2022, no centro de São Paulo); o terceiro é concernente à realização de uma motociata pelas ruas, liderando e atraindo milhares de apoiadores para o percurso (realizado por Bolsonaro, no dia vinte e nove de outubro de 2022, na Região do Barreiro, em Belo Horizonte); o quarto, por fim, remete à puxada de um coro de “imbrochável”, revelador máximo de uma figura de *virilidade sexual*, em um discurso após o desfile em comemoração aos duzentos anos da Independência do Brasil (realizado por Bolsonaro, no dia sete de setembro de 2022, na Esplanada dos Ministérios, em Brasília).

Como **fundamentação teórica**, Charaudeau (2022, 2020, 2018, 2009), Amossy (2016), Maingueneau (2008) e Goffman (2011) serão estudados, por trazerem contribuições caras a este trabalho que se debruça sobre o *ethos* enquanto estratégia discursiva. Por fim, como **justificativa**, tem-se o fato de que a construção de um *ethos* de “potência”, realizada por atores políticos, pode ser prejudicial às eleições brasileiras, pois esse procedimento leva a uma identificação subjetiva do candidato e não à adesão às propostas de campanha para o governo, de uma forma não racional, fator que pode levar à eleição de um candidato populista.

## **Ethos de potência, imaginário sociodiscursivo de potência e rituais de interação**

Em sua obra “Discurso político”, Charaudeau (2018) afirma que a construção de um *ethos*, isto é, de uma imagem de si no e pelo discurso, é inerente a cada *ato de linguagem*. Qualquer cidadão ao comunicar-se com outro, seja por meio da linguagem verbal, seja por intermédio de outros meios semiológicos, deixa (in)conscientemente “[...] transparecer uma imagem daquilo que somos por meio daquilo que dizemos”. Segundo Amossy (2016), para isso, não é necessário que o indivíduo faça um autorretrato ou descreva a si mesmo, pois seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas e seus *saberes de crença*<sup>3</sup> são suficientes para ajudar a compor sua identidade. Isso não significa, contudo, que o *ethos* constituído não possa ser encenado ou falseado pelo sujeito comunicante, pois isso é possível (e até mesmo esperado) no discurso político. A partir disso, com base nas pretensões acadêmicas desta pesquisa, buscar-se-á verificar o *ethos* construído pelos dois candidatos à Presidência, em 2022, por meio do que se diz e de como se diz.

Para Maingueneau (2008), o político, ao apresentar-se para um auditório, tem por objetivo criar uma imagem positiva de si para causar uma boa impressão em decorrência da forma como se constrói o discurso. A convicção de que suas palavras são sinceras e de que possuem *credibilidade* (mesmo que isso seja falseado) para ganhar a confiança do seu público é o que todo representante do povo competente deve procurar fazer. Com isso, o (futuro) mandatário conseguirá manter uma representação adequada de si e permanecer em seu cargo até o final de seu mandato.

---

<sup>3</sup> Os *saberes de crença* dizem respeito a um tipo de saber partilhado socialmente que não necessita de um embasamento científico ou teológico para ser concebido como verdadeiro. Com isso, as experiências humanas, de base empírica, e as opiniões construídas, de forma subjetiva, são válidas na atividade de concepção da realidade (Cf. Charaudeau, 2022).

Em relação ao discurso político, se para ser levado a sério o ator político deve ser capaz de apresentar *legitimidade*, passar *credibilidade* e realizar a *captação*, o *ethos* torna-se uma noção fundamental para a construção de uma *identidade social* e de uma *identidade discursiva* nessa esfera social. Entre os diferentes tipos de *ethos* discursivo, os quais podem ser classificados como pertencentes aos *ethé de identificação* ou aos *ethé de credibilidade*, há o *ethos* de “potência”, que se caracteriza pelo fato de o sujeito assumir para si uma *identidade discursiva* (Charaudeau, 2009) portadora de uma energia física acima da média, invejável, transcendental à natureza. O *ethos* de “potência”, dessa forma, apresentaria como estratégia a *captação*, por não ser necessário exigir do eleitorado, majoritariamente, a aderência a um plano de governo arrojado ou a um dizer sincero, mas propiciar uma identificação subjetiva com a *identidade social* do político.

O *ethos* de “potência”, para Charaudeau (2018), é um poder individual do ator político resultante de uma energia física herdada da “força da natureza”. Ele é expresso mediante à figura da *virilidade sexual*, a qual nem sempre é declarada explicitamente e é geralmente realizada por homens. Além disso, essa imagem pode ser construída pela determinação no agir: “[...] ele não é apenas um homem de palavras, mas também de ação. Mostra-se que se é ativo, presente em todas as frentes, mas de maneira coordenada, quase *militar* ou *esportiva*, como as maratonas nas campanhas eleitorais [...] realizadas de modo ordenado” (Charaudeau, 2018, p. 139, grifos nossos).

Aliada à noção de *ethos* de “potência”, tem-se a de *imaginários sociodiscursivos*. Estes, segundo Charaudeau (2018), são o produto da interação de um determinado grupo social, firmados por discursos que são sedimentados culturalmente. Com isso, dependendo do ambiente em que a interação estiver ocorrendo, são esperados, de diferentes atores sociais e políticos, comportamentos

que são considerados prototípicos, o que pode confirmar ou não um *ritual de abordagem/interação*<sup>4</sup>.

O *imaginário sociodiscursivo de potência* (Charaudeau, 2020) diz respeito a um meio para que os indivíduos, sobretudo políticos, consigam agir sobre o outro, pois, para isso,

é preciso ter a segurança de que o outro obedecerá, se submeterá, fará o que lhe dizem para fazer. Para dominar o outro, então, são necessários meios para fazê-lo. O conjunto dos meios e sua força representam uma *potência*. A *potência* é, pois, um meio e não um fim. Ela permite a realização do ato e aumenta ou diminui na medida da força dos meios. (Charaudeau, 2020, p. 17, grifo do autor)

A *potência* para agir e gerir a política nacional, no caso das eleições, não é pautada na *legitimidade*, pois na corrida eleitoral o objetivo é chegar ao *poder* e alcançar esse *status* social; contudo, a *potência* pode dar crédito ao sujeito comunicante e, dessa forma, reforçar a sua autoridade (Charaudeau, 2020). As noções de *potência*, de *poder* e de *legitimidade* encontram-se interligadas, sendo necessárias para a construção de um *ethos* de “*potência*”, ajudando na constituição de uma imagem de si de um grande líder enérgico, sendo, dessa forma, capaz de governar o país, com uma força que emana da natureza, em caráter providencial. Acredita-se, com isso, que Lula e Bolsonaro tenham feito uso desse *imaginário sociodiscursivo* para se promover enquanto políticos influentes e capazes de liderar o povo.

Quando se é um político, seja em corrida eleitoral, seja em exercício do poder, deve-se estar atento ao que se diz em momentos em que se fala enquanto *instância política*. Contudo, há situações políticas em que o (futuro) representante do povo não faz uso de

---

<sup>4</sup> Os *rituais de abordagem* configuram os comportamentos esperados, tomados no *ato de linguagem* para satisfazer às expectativas dos sujeitos interagentes e do gênero textual/discursivo utilizado. Se um presidente, por exemplo, realiza um pronunciamento para os cidadãos, é esperado que ele faça um discurso com comprometimento, *credibilidade*, *legitimidade*, ética e formalidade, cumprindo com as expectativas que um cargo político de grande importância inspira.

um *ritual de abordagem* de forma prototípica em um determinado *ato de linguagem*, sobretudo quando se é esperado um comportamento mais formal e protocolar: o *discurso populista*, sendo este um fenômeno capaz de levar a manipulação a um nível nacional e de cativar grande parte do eleitorado/auditório. Para Charaudeau (2020, p. 55), o populismo ocorre quando os líderes políticos são carismáticos (Lula e Bolsonaro), independentemente da matriz ideológica ser de (extrema-)direita ou de (extrema-)esquerda, e são capazes de “[...] denunciar a degradação do bem-estar social e estigmatizar os responsáveis pela crise prometendo grandes rupturas, como se fosse o Zorro chegando para libertar o povo de seus opressores [...]”. Quando Bolsonaro afirmou que não toleraria em seu governo um caso confirmado de corrupção<sup>5</sup>, ele criou uma imagem de si de homem honesto e de salvador da pátria, capaz de livrar-nos de uma velha prática que assolou o país em mandatos anteriores; quando Lula afirmou que Bolsonaro era um “genocida” que estava trabalhando contra a vontade do povo<sup>6</sup>, ele criou uma imagem de si de homem que diz a verdade sem medo das consequências, o que revela uma atitude de um político populista.

Ainda para Charaudeau (2022; 2020), o discurso político, por si só, é demagógico, pois o representante do povo deve procurar a

---

<sup>5</sup> Jair Bolsonaro: “Em havendo qualquer comprovação, obviamente, ou uma denúncia robusta contra quem quer que seja no meu governo, que esteja a alcance da minha caneta Bic, ela será usada, tá ok” (sic).

BANDJORNALISMO. Bolsonaro diz que vai demitir envolvidos em corrupção. **YouTube**, 06 dez. 2018. 02min52s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=FjSZ8yxCWI8&ab\\_channel=BandJornalismo](https://www.youtube.com/watch?v=FjSZ8yxCWI8&ab_channel=BandJornalismo). Acesso em: 11 out. 2023.

<sup>6</sup> “A gente não imaginava o ‘Minha casa, minha vida’; o genocida acabou com o ‘Minha casa, minha vida’ e prometeu [Programa] ‘Casa verde e amarela’. [...] Ele já sabe que vai perder as eleições e está inventando mentira contra as urnas [...] Então vocês têm que saber: ele ‘tá’ querendo criar caso, ele ‘tá’ desconfiando da urna, mas no fundo, no fundo, o que ele não quer é que o povo trabalhador desse país vote”.

UOL. Lula: ‘Bolsonaro já sabe que vai perder as eleições e está inventando mentiras contra as urnas’. **YouTube**, 20 jul. 2022. 2min27s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x7rcuI3Za8c&ab\\_channel=UOL](https://www.youtube.com/watch?v=x7rcuI3Za8c&ab_channel=UOL). Acesso em: 11 out. 2023.

aprovação do público e, para isso, a figura do mal deve ser encarnada em um inimigo (o Lula para o Bolsonaro, por exemplo), estigmatizando-o e prometendo reparar esse ser antagônico, que pode ser representado por um indivíduo, um grupo (PT) ou uma ideologia (comunismo/socialismo). Contudo, o problema que o outro representa é superdimensionado, pois a ele são atribuídos os muitos problemas pelos quais a sociedade estaria passando naquele momento (economia em estagnação, desemprego, corrupção), os quais foram responsáveis por transformar o país — e seus valores: a nação, a identidade e a autoridade — em uma vítima de suas ações. Para combater esse ser desprezível, “o líder se apresenta como *salvador*, o mal toma ares de catástrofe, às vezes apocalíptico, para fazer sentir ao povo sua condição de *vítima*, os responsáveis são *satanizados em culpados*, os valores são exaltados por seu efeito *identitário*” (Charaudeau, 2020, p. 107, grifos do autor).

O político populista, para Charaudeau (2022), engaja-se por meio de um discurso de *vitimização*, jogando com o medo sofrido pelo público em seus mais diversos aspectos sociais, como a soberania nacional e econômica (o Brasil transformar-se em uma Venezuela), os valores familiares (a “ideologia de gênero”/a sexualização precoce das crianças) e a segurança (o aumento da violência). Dessa forma, Lula e Bolsonaro criariam para si a figura de um político populista, pois eles se mostram como alguém capaz de erradicar os males que nos afligem e utilizam como um dos alicerces de seu governo a soberania de seu povo. “O populista, então, envolve-se no hábito do profeta, pois os medos precisam de um oráculo para serem afastados, um perfeito exemplo de manipulação *hard* das mentes” (Charaudeau, 2022, p. 115).

## **Metodologia**

Para que esse trabalho, de natureza qualitativa, seja realizado, far-se-á uso do método exploratório, tendo em vista a necessidade de exegese do *corpus*. Como aporte teórico-metodológico, será utilizado, principalmente, o livro “Discurso político”, de

Charaudeau (2018), por desenvolver discussões pertinentes acerca do *ethos* de “potência”, do *imaginário sociodiscursivo* de *potência* e da *instância política*. Para que seja possível flagrar o *ethos* de “potência” dessas duas figuras políticas, será submetido a uma análise um total de quatro *corpora* produzidos no ano de 2022: dois protagonizados por Lula e dois encenados por Bolsonaro.

O primeiro refere-se à atuação em palanque, em campanha eleitoral, arrastando multidões e aos pulos (realizado por Lula, no dia doze de outubro de 2022, em Salvador, na Bahia); o segundo diz respeito a uma declaração, após os resultados das eleições do primeiro turno, de que a luta pela democracia e que a sua pequena lua de mel com sua esposa tinham sido apenas prorrogadas para o segundo turno, para que ele pudesse vencer novamente o seu adversário (realizado por Lula, no dia dois de outubro de 2022, no centro de São Paulo); o terceiro é concernente à realização de uma motociata pelas ruas, liderando e atraindo milhares de apoiadores para o percurso (realizado por Bolsonaro, no dia vinte e nove de outubro de 2022, na Região do Barreiro, em Belo Horizonte); o quarto, por fim, remete à puxada de um coro de “imbrochável”, revelador máximo de uma figura de *virilidade sexual*, em um discurso após o desfile em comemoração aos duzentos anos da Independência do Brasil (realizado por Bolsonaro, no dia sete de setembro de 2022, na Esplanada dos Ministérios, em Brasília).

### **Ethos de potência em Lula e em Bolsonaro**

Serão analisados, a seguir, os quatro *atos de linguagem*: dois encenados por Jair Messias Bolsonaro e dois por Luiz Inácio Lula da Silva.



**Figura 1: Colagem do ato pró-Lula em Salvador.**



Fonte: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/ato-pro-lula-lota-orla-em-salvador-veja-as-fotos/>. Acesso em: 09 out. 2023. Fonte:

<https://www.instagram.com/p/Cjo8IuqgtnX/>. Acesso em: 09 out. 2023.

O primeiro recorte de ato de comunicação de Lula é de natureza não verbal e diz respeito a um momento decisivo na corrida eleitoral pelo segundo turno, no dia doze de outubro de 2022, em Salvador. O então presidenciável Lula estava em seu palanque móvel, ao lado do candidato a governador da Bahia, Jerônimo Rodrigues (PT), arrastando uma multidão de milhares de simpatizantes à sua eleição e *pulando, energicamente*, ao som de “Pegou Pressão”, do compositor Juliano Maderada. Esse texto foi publicado no perfil oficial do *Instagram* de Lula, no dia treze de outubro de 2022, e o seu *link* de acesso está disponível na legenda da primeira figura. Apesar de esse político apresentar setenta e seis anos à época do evento ocorrido, a vitalidade demonstrada por meio de seu *ethos* de “potência”, como um homem ativo na vida política e em pleno estado físico e de saúde, atribuiu a si todas as condições que um homem poderia necessitar para gerir a política nacional.

**Figura 2: Discurso de Lula após vitória no primeiro turno.**



Fonte:

[https://www.youtube.com/watch?v=lswOqf5Gc9U&ab\\_channel=PT-PartidodosTrabalhadores](https://www.youtube.com/watch?v=lswOqf5Gc9U&ab_channel=PT-PartidodosTrabalhadores). Acesso em: 09 out. 2023.

O **segundo recorte de ato de comunicação de Lula** é de natureza verbal e não verbal e ocorreu após a sua vitória no primeiro turno contra o seu adversário Jair Bolsonaro, no dia dois de outubro de 2022, em São Paulo.

**Transcrição de trecho do pronunciamento**<sup>7</sup>: [...] “Eu sempre achei que **a gente ia ganhar essas eleições**. E quero dizer pra vocês que **nós vamos ganhar essas eleições**. É apenas uma... Isso, isso pra nós é apenas uma **prorrogação** [...]. Eu então... eu quero dizer pra vocês que **começo amanhã a fazer a campanha**. Eu tinha pensado, se eu ganhasse no primeiro turno, **eu ia tirar uns três dias e fazer uma pequena lua de mel**, mas é o seguinte: vai esperar para o dia trinta de outubro. Como eu faço aniversário dia vinte e sete de outubro, quem sabe eu ganhe de presente a grande vitória que eu precisava como foi em mil novecentos... em dois mil e dois [...]. E é o seguinte: **a luta continua até a vitória final**. Esse é o nosso lema [...]. E a partir de agora, Janjinha, **acabou a nossa lua de mel** [...] (Grifos nossos) (sic).

---

<sup>7</sup> PT. Ao vivo 02/10 | Lula faz pronunciamento sobre resultado da apuração dos votos. **Site YouTube**, 02 out. 2022, 28min30s. Disponível em: [https://www..com/watch?v=lswOqf5Gc9U&ab\\_channel=PT-PartidodosTrabalhadores](https://www..com/watch?v=lswOqf5Gc9U&ab_channel=PT-PartidodosTrabalhadores). Acesso em: 09 out. 2023.

O então presidenciável Lula, cercado de seus aliados políticos de campanha, durante o seu discurso de comemoração da vitória do primeiro turno, afirmou que sua certeza de derrotar seu principal adversário nas urnas – Jair Bolsonaro – continuava inabalável (“nós vamos ganhar essas eleições”) e Lula, tal qual um *atleta*, compara implicitamente sua disputa política com uma partida de futebol, revelando sua prontidão para agir com energia e disciplina por mais um período de tempo (“prorrogação”). Sem tempo para descanso, o presidenciável iria continuar sua batalha rumo à vitória (“começo amanhã a fazer a campanha” / “a luta continua até a vitória final”), visando derrotar seu concorrente por uma segunda vez, o que revela um valor semântico de *militarização*. Por fim, foi identificado, em sua fala, um indício de *virilidade sexual*, pois, em dois diferentes momentos (“eu ia tirar uns três dias e fazer uma pequena lua de mel” / “acabou a nossa lua de mel”), Lula atestou o seu lado amante por meio de sua desenvoltura como um homem potente e ativo, o que revela, assim como seu adversário, uma ação enérgica em todas as esferas de sua vida.

O **primeiro recorte de ato de comunicação de Bolsonaro** é de natureza não verbal e ocorreu um dia antes das eleições no segundo turno, no dia vinte e nove de outubro de 2022, na Região do Barreiro, em Belo Horizonte.

**Figura 3:** Motociata de Bolsonaro um dia antes do segundo turno.



Fonte: <https://www.otempo.com.br/eleicoes/veja-fotos-da-motociata-de-bolsonaro-em-belo-horizonte-1.2758232>. Acesso em: 09 out. 2023.

O então candidato à reeleição em 2022, Jair Bolsonaro, ao promover uma motociatá, criou para si um *ethos* de “potência” por meio da figura de *militarização*, tal qual um capitão do Exército liderando o seu Batalhão. Com isso, foi estabelecida uma metáfora entre uma disputa nas urnas e um combate em uma guerra, o que atribuiu o *status* de líder ao presidenciável, sobretudo se forem considerados os milhares de motociclistas que acompanharam Jair Bolsonaro durante o evento de demonstração de poder e liderança. Além disso, há de se destacar a sobreposição de uma camisa com as cores verde e amarela (cores da bandeira do Brasil) aliada a não utilização do capacete durante o evento, ato essencial para a sua fácil identificação entre os apoiadores.

Por fim, o **segundo recorte de ato de comunicação de Bolsonaro** é de natureza verbal e não verbal e ocorreu durante o desfile em comemoração aos duzentos anos da Independência do Brasil, no dia sete de setembro de 2022, em Brasília.

**Figura 4:** Bolsonaro puxa coro de imbrochável para si.



Fonte: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/bolsonaro-puxa-coro-de-imbrochavel-para-si-mesmo/>. Acesso em: 09 out. 2023.

**Transcrição de trecho do pronunciamento**<sup>8</sup>: “Podemos fazer várias comparações, até entre as primeiras-damas. Não há o que discutir.

---

<sup>8</sup> CNNBRASIL. Análise: Bolsonaro puxa coro de "imbrochável" em discurso | CNN PRIME TIME. **YouTube**, 07 set. 2022. 07min26s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D7zYDWSjm8Y>. Acesso em: 11 out. 2023.

**Uma mulher de Deus, família e ativa na minha vida.** Não é ao meu lado não. Muitas vezes ela está é na minha frente. E eu tenho falado para os homens solteiros, para os solteiros que estão cansados de serem felizes... **Procurem uma mulher, uma princesa, se casem com ela para serem mais felizes ainda.** Obrigado, meu Deus, pela minha segunda vida! **Obrigado pela missão. Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável!** Obrigado pela minha segunda vida. **Pela missão que me deste. Pelas mãos de cinquenta e oito milhões de pessoas para estar à frente do Executivo Federal**” (Grifos nossos) (sic).

O candidato à reeleição Jair Bolsonaro construiu um *ethos* de “potência” ao realizar a confluência entre três noções – amor, sexo e poder –, principalmente por meio de uma puxada de um coro de “imbrochável”, revelador máximo de uma figura de *virilidade sexual*. Dessa forma, o amor, no discurso do então presidente em 2022, é relativo à sacralização da figura da (sua) mulher (“Uma mulher de Deus, família e ativa na minha vida” / “Procurem uma mulher, uma princesa, se casem com ela para serem mais felizes ainda”); o sexo é referente a não intumescência do seu elemento fálico (“Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável!”); e o poder é atinente à execução de seu cargo e à militarização de suas ações (“Obrigado pela missão” / “[Obrigado] Pela missão que me deste. Pelas mãos de cinquenta e oito milhões de pessoas para estar à frente do Executivo Federal”).

## Conclusões

O presente artigo, inspirado na dissertação de mestrado (Silva, 2024), buscou investigar como os dois principais presidenciáveis no ano de 2022, apesar de representarem lados opostos na matriz ideológica, construíram para si, como uma estratégia comum, um *ethos* de “potência”. Por intermédio da investigação das figuras de *virilidade sexual*, de *militarização* e de *atleta*, caras à criação de uma imagem de si como sendo viril, enérgico, ativo na vida social e política e estrategista, pôde-se perceber que Lula e Bolsonaro

conseguiram realizar a *captação* de seu público-alvo/auditório e, dessa forma, conquistar votos, sobretudo por uma aderência ligada à identificação com a imagem de um político que supostamente fala o que pensa.

O *ethos* de “potência”, principalmente quando protagonizado por dois candidatos populares em um período de corrida eleitoral, é capaz de elevar os ânimos dos atores políticos e fazer com que eles se expressem de uma forma não condizente com o *ritual de abordagem* esperado de um (futuro) Chefe de Estado. Como uma forma de se expressar energeticamente e de gerar polêmica, o *discurso populista*, como foi apontado na fundamentação teórica deste trabalho, foi utilizado por Lula e Bolsonaro como uma estratégia potencializadora de autenticidade, ao criarem para si a imagem de homens potencialmente elegíveis como “salvadores da Pátria”, capazes de tirar o Brasil da ameaça de permanecer um país cingido pela corrupção e pela incompetência de seus gestores. Com isso, o amálgama entre o *ethos* de “potência” e o *discurso populista* seria capaz de gerar uma adesão inconsciente a estes.

Por fim, observou-se que os resultados obtidos nesta pesquisa foram divergentes da hipótese formulada inicialmente, pois se acreditava que apenas Bolsonaro apresentaria um apelo à virilidade sexual e exerceria uma ação militarizada, devido à existência de um *imaginário sociodiscursivo* que atribui a ele uma imagem de homem que fala o que pensa e que seria mais adepto à ação do que ao diálogo, o que o diferenciaria, por exemplo, do *imaginário sociodiscursivo* de homem intelectual. Contudo, pôde-se identificar, no *corpus* selecionado, como ponto de aproximação entre o *ethos* de “potência” de Lula e de Bolsonaro, a construção de uma imagem de *virilidade sexual* e de *militarização*; já como aspecto de dessemelhança, foi possível observar nos atos de comunicação de Lula um apelo a uma *energia física acima da média* e um discurso que atribuiu a si características de *atleta*, o que não foi encontrado nos recortes de textos analisados de Bolsonaro. Apesar de esse ator político não ter apresentado, no *corpus* selecionado para este artigo, a figura de *força acima da média*, foi possível observar, ao longo da

campanha eleitoral de 2018 e do seu mandato entre 2019 e 2022, a construção de um *ethos* de “potência” que faz uso dessa figura, atribuindo a si a imagem de um homem de grande vitalidade.

### **Referências:**

AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed., 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, P. *A conquista da opinião pública: como o discurso manipula as escolhas políticas*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2020.

CHARAUDEAU, P. *A manipulação da verdade: do triunfo da negação às sombras da pós-verdade*. Trad. Dóris de Arruda C. da Cunha e André Luís de Araújo. São Paulo: Contexto, 2022.

CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. 2. ed., 4. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, M. (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326.

GOFFMAN, E. Sobre a preservação da fachada\*: Uma análise dos elementos rituais na interação social. *Ritual de interação: ensaio sobre o comportamento face a face*. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 (Coleção Sociologia).

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

SILVA, T. C. da. *Uma análise semiolinguística do ethos do ex-presidente Bolsonaro durante os dois primeiros anos da pandemia do coronavírus*. 2024. 264 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

**PARTE 2**  
**ESTUDOS DA TRADUÇÃO**





# ORALIDADE FINGIDA E VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: UMA ANÁLISE DA DUBLAGEM

Ana Clara Combat Diniz<sup>1</sup>  
Giovana Cordeiro Campos<sup>2</sup>

## Considerações iniciais

A tradução audiovisual (TAV) é um ramo dos Estudos da Tradução que investiga a tradução de mídia audiovisual, incluindo filmes, documentários, *videogames* e séries, tanto na TV quanto no streaming. As plataformas de streaming contavam com mais de 1,1 bilhão de assinaturas em 2020, alcance possível devido também à tradução, como a legendagem, a dublagem e closed caption. Com números tão expressivos, justificam-se estudos que possam pensar não somente a produção e veiculação de filmes e séries nesse meio, mas também suas traduções, as quais envolvem o diálogo entre línguas e culturas diferentes bem como especificidades técnicas.

A modalidade da TAV em foco deste trabalho é a tradução para dublagem, a partir da análise da tradução da série de comédia *Brooklyn Nine-Nine*. Muito popular no Brasil, a dublagem consiste na substituição do áudio original (o texto de partida) de uma produção audiovisual para uma nova faixa de áudio no idioma de chegada (o texto de chegada). Como vantagem, a dublagem não implica o acréscimo em tela de um texto, poupando trabalho cognitivo para o espectador, ao mesmo tempo em que pode contemplar espectadores com dificuldades de leitura. Porém, tem

---

<sup>1</sup> Mestranda do Posling/UFF. E-mail: [accdiniz@id.uff.br](mailto:accdiniz@id.uff.br). Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-3157-6686>.

<sup>2</sup> Professora Orientadora do Posling; Professora de Tradução do GLE/UFF e Coordenadora de Inglês do Labestrad/UFF. E-mail [giovanacordeirocampos@gmail.com](mailto:giovanacordeirocampos@gmail.com). Orcid:<http://orcid.org/0000-0003-2494-6477>

como desvantagem o alto custo e um maior tempo de produção quando comparada à legendagem. A dublagem envolve a produção de um roteiro traduzido, o qual pode ser modificado pelos atores dubladores e/ou pela direção da dublagem, por exemplo. Assim, o trabalho analisa o produto final, ou seja, a dublagem que acompanha a produção exibida ao público.

Neste artigo, analisamos um trecho da dublagem do seriado *Brooklyn Nine-Nine* do ponto de vista técnico, linguístico e cultural, considerando as complexidades da tradução e adaptação de diálogos fictícios e culturalmente específicos. A série é uma produção estadunidense cujos personagens são de várias classes, gêneros e comunidades linguística e cujos diálogos têm alta velocidade de fala nos diálogos, sendo *Brooklyn Nine-Nine* a segunda série com mais falas na TV e a segunda “mais difícil de acompanhar com legendas”.<sup>3</sup>

O trecho eleito para análise foi coletado da plataforma Netflix em outubro de 2022, sendo os áudios no idioma original (inglês) e no traduzido/dublado (em português) transcritos e, depois, analisados, sempre com referência às imagens e sons, o que inclui a expressividade vocal dos atores e dubladores. A voz é elemento essencial na construção da personalidade, do caráter e expressão das emoções dos personagens no contexto de partida, logo, é elemento de observação também na dublagem no contexto de chegada da tradução.

### **A dublagem e suas questões tradutórias e técnicas**

A dublagem consiste em substituir, em estúdio, a faixa sonora original por uma versão traduzida, a partir de um roteiro traduzido, assegurando simultaneamente a sincronização labial e mantendo a expressão e emoção dos atores. Gottlieb (1998) considera a tradução dessa modalidade como uma tradução

---

<sup>3</sup> Levantamento divulgado em: <https://wordfinderx.com/blog/subtitles-readability-study> Acesso: 26/11/2023

paralela, visto que implica uma transferência da oralidade de uma língua-fonte para a oralidade de uma língua-alvo. Os atores dubladores, devidamente qualificados, desempenham um papel crucial na recriação da voz e das expressões dos personagens na língua de chegada. O processo também exige uma atenção especial ao contexto cultural, aos coloquialismos e às características particulares de cada personagem para que a tradução possa ser considerada como bem-sucedida no contexto receptor. O objetivo é permitir aos espectadores que não dominam o idioma da produção desfrutem de conteúdos audiovisuais da mesma forma que os fluentes o fazem. Assim, na tradução e dublagem entram em jogo as culturas envolvidas, bem como as condicionantes técnicas do processo da produção e recepção de cada modalidade (ou seja, suas singularidades).

Após as etapas iniciais das negociações pelos direitos de distribuição de um material audiovisual pelos estúdios e distribuidoras, o estúdio de dublagem recebe o material a ser dublado, que pode ser um vídeo com o áudio original em língua estrangeira chamado de “vídeo máster” ou, em alguns casos, apenas o roteiro em língua estrangeira. Depois, a empresa contratada seleciona o tradutor e adaptador, o qual, no Brasil, é o mesmo profissional, responsável por traduzir, adaptar e sincronizar o texto (Machado, 2016). O tradutor se esforça para adaptar o texto de modo a promover na dublagem sua sincronia com os movimentos labiais dos personagens na tela (*ibidem*, p. 46). Idealmente, os tradutores de dublagem trabalham em colaboração com diretores e dubladores, o que nem sempre acontece. A natureza colaborativa deste processo representa uma garantia de que a tradução está alinhada com a visão da equipe de produção. Segundo Machado (2016), o tradutor desempenha dois papéis simultaneamente, ou seja, é leitor do texto de partida e atua como um coautor do texto de chegada, tentando obter “na língua-alvo, uma transposição intersemiótica satisfatória de significantes que proporcione tanto um sentido quanto uma significância

semelhantes ao original” (Machado, 2016, p. 53). O tradutor para dublagem necessita estar atento a três elementos:

- a) o tipo de diálogo ou fala (em *Off*, quando o personagem não aparece na tela, mas ouve-se a voz dele ou *On*, quando o personagem está aparecendo na tela);
- b) o tipo de cena (se é em *Close-up*, quando o personagem aparece com o rosto de frente para a tela e bem próximo, podendo-se ver claramente o movimento labial, se está de costas ou longe da tela);
- c) se é narração (na qual não há a preocupação com o sincronismo labial, e sim com a métrica da frase, ou seja, a entrada e saída da fala) e enfim, fatores que envolvem uma tradução para dublagem que vão além desse repertório cultural (Machado, s.d.).

Pensando o tradutor como ponte entre culturas, sustentamos que o trabalho envolve uma compreensão profunda das dimensões culturais, sociais, históricas e ideológicas presentes nas culturas envolvidas. A “fluência” cultural, portanto, capacita o tradutor a navegar pelas lacunas interculturais, reconhecer referências e identificar esses elementos presentes no material audiovisual, tomando decisões sem recorrer à exotização ou simplificação excessivas.

A sincronia é um dos fatores mais importantes na dublagem e está relacionada com o áudio e a imagem exibida na tela. O termo foi introduzido por Fodor (1976, *apud* Bartrina & Espasa 2005) em sua descrição de conteúdo, personagem e sincronia fonética. Uma “boa” sincronização, segundo Chaume (2004), é aquela que não soa como uma tradução e descreve o que chama de “sincronia do personagem”, que “abrange o acordo entre as vozes dos atores de dublagem e as expectativas da voz do ator na tela”<sup>4</sup>, e a “sincronia de conteúdo”, que considera ser a “relação semântica entre a tradução e o que acontece na tela (imagens e música)”<sup>5</sup>. Baseado

---

<sup>4</sup> No original, em inglês: “covers the agreement between the voices of the dubbing actors and the expectations of the on-screen actor’s voice.”

<sup>5</sup> No original, em inglês: “semantic relation between the translation and what happens on screen (images and music)...”

nos “tipos de sincronia” da obra de Whitman-Linsen (1992), Gottlieb desenvolveu uma tabela de níveis de sincronia na dublagem, aqui traduzida por Machado (2016), que possibilita investigar os tipos de sincronia, a partir das diretrizes usadas na tradução para dublagem no Brasil.

**Quadro 1: Níveis de sincronia na dublagem**

TIPO	FOCO	EFEITO
Sincronismo labial total	Articulação	As articulações de consoantes e vogais são recriadas nas falas dubladas.
Sincronismo bilabial	Boca	Os sons mais “visuais” combinam: as consoantes bilabiais permanecerem bilabiais.
Sincronismo do núcleo	Gestos	Entonação e ênfase combinam com os movimentos do corpo e expressões faciais.
Sincronismo silábico	Velocidade	Ouve-se a pessoa falando com a mesma velocidade que ela é vista falando.
Sincronismo do discurso	<i>Turntaking</i> (tomada de vez)	A pessoa fala durante todo o tempo em que sua boca está aberta.
Sincronismo da voz	Escalação de um ator para um papel que combine com suas características	Cada voz combina com a estatura e personalidade do ator visível.

Fonte: Machado, 2016, p. 103-104.

O sincronismo labial é o processo de sincronização do diálogo traduzido com os movimentos labiais dos personagens na tela e é importante que as falas traduzidas correspondam à duração e ao ritmo do discurso original e que as articulações na língua de chegada combinem com o original. O sincronismo bilabial tem como foco a boca, principalmente quando uma cena está em *close-up*. Nesse caso, “é preciso que o tradutor [...] procure palavras da língua-alvo que terminem com uma vogal de mesmo timbre que o

original” (Machado, 2016, p. 104) e considere as diversas restrições fonológicas das línguas de origem e de chegada, incluindo as diferenças fonéticas. Em alguns casos, tradutores podem encontrar situações em que o diálogo traduzido excede ou fica aquém do tempo disponível para os movimentos labiais, o que exige reformular ou condensar o diálogo. O sincronismo de núcleo está relacionado aos movimentos corporais e gestos, que devem coincidir com a pronúncia das sílabas tônicas. Esse processo requer não apenas proficiência linguística, mas também sensibilidade artística para assegurar que a dublagem alcance um alto grau de autenticidade e realismo, mantendo a coerência entre a fala dos personagens na obra audiovisual final. O sincronismo silábico está relacionado com a velocidade do diálogo e “a entrada e a saída da fala do dublador devem ser iguais às da fala original” (Machado, 2016, p. 105). O sincronismo do discurso está relacionado com a tomada de vez (*turntaking*): “Às vezes, o movimento labial do personagem termina depois do áudio [...]. Se aquela articulação não for preenchida com a dublagem na língua-alvo, ficará parecendo que houve falta de sincronismo” (Machado, 2016, p. 105). O sincronismo de voz está relacionado com a escalação das vozes e com a qualidade vocal dos dubladores para que suas vozes correspondam às vozes dos personagens na versão original.

Desta forma, o sincronismo entre o áudio e os movimentos labiais dos personagens é fundamental para manter a imersão do espectador na história, reforçando que “um dos papéis principais da dublagem é permitir que os espectadores tenham a sensação de estarem ouvindo os personagens conversando em seu próprio idioma” (Martins & Amorim, 2013, p. 110). Além disso, a velocidade e o ritmo do diálogo podem variar, tornando a tarefa de sincronização um desafio para todos os agentes envolvidos no processo da dublagem. Eles devem garantir que a tradução se encaixe no tempo e no espaço fornecidos pelo diálogo original. Isso requer compreensão tanto do idioma original quanto do idioma de destino, bem como habilidades técnicas para ajustar a tradução de acordo com as necessidades de sincronização.

## TAV e estudos de linguagem: variação linguística, oralidade fingida e tradução

A questão da variação linguística é compreendida como “uma correlação de características linguísticas, usuários e usos [...] e, por outro lado, características contextuais, como tempo, espaço, grupo sociocultural, situação e usuário individual”<sup>6</sup> (Rosa, 2012, p. 77). Em vista disso e independentemente da modalidade, tradutores lidam com expressões regionais, coloquialismos e frases idiomáticas para manter o estilo e o tom pretendidos da obra na língua-fonte e suas escolhas produzem efeitos no e para o espectador, como humor, empatia, identificação, etc, além de representar a personalidade dos personagens.

Um texto audiovisual (Reiss, 1976), nesse caso o roteiro de um seriado de ficção, é uma forma de mídia que combina a linguagem escrita com elementos visuais e auditivos para criar uma narrativa convincente. No entanto, os roteiros não são representativos da linguagem em situações reais de uso, particularmente na comunicação falada, visto que a linguagem roteirizada é meticulosamente elaborada e editada. Em contraste, a linguagem da vida real é espontânea e muitas vezes influenciada pelo contexto imediato, pelas emoções e pela dinâmica interpessoal. Conseqüentemente, a linguagem usada nos em textos escritos, incluídos os roteiros de programas de TV, muitas vezes carece das hesitações, repetições e redundâncias que são comuns na fala espontânea (Britto, 2012 *apud* Hanes, 2017). É justamente por isso que a linguagem em dublagens também oferece somente a impressão de autenticidade e espontaneidade (Heiss & Leporati, 2000). O processo de “recriação” de variações em obras literárias ou audiovisuais não reproduz a língua em uso, logo, “é preciso traçar

---

<sup>6</sup> No original, em inglês: “Linguistic variation becomes a problem for translation once it is interpreted as a correlation of linguistic features, users and uses; or, in other words, as a correlation of, on the one hand, different accents and dialects; and, on the other hand, contextual features, such as time, space, socio-cultural group, situation, and individual user.”



uma linha entre o discurso autêntico e sua recriação na ficção” (Rosa, 2012, p. 82). Assim, existe um espaço entre a variação linguística e a variedade entre os e sotaques recriados na literatura e no cinema.

No que concerne textos audiovisuais de humor, como *sitcoms*, Heiss (2004) sugere que a variação adotada nesses casos apresenta um modelo diferenciado, no qual uma variante linguística no texto de origem pode ser adequadamente substituída por uma variante pertencente ao idioma de destino, o que seria menos aceitável em outros gêneros audiovisuais considerados mais “sérios” (Heiss, 2004, p. 211). Na dublagem, por se tratar de uma tradução linear de registro oral da língua-fonte para outro registro oral na língua-meta, é essencial “compreender a natureza de cada sujeito falante/ouvinte, para estabelecer algumas das unidades lexicais que podem ser utilizadas no discurso da personagem” (Barros, 2006, p. 80).

Considerando que grande parcela das dublagens no Brasil é produzida no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (a dublagem da série estudada foi feita no Rio de Janeiro), a variante dialetal na dublagem carioca é amplamente reconhecida em todo o país. Isso se deve em parte à prevalência de produções de mídia, como filmes e programas de televisão, que são produzidos bem como dublados nessa região e distribuídos nacionalmente (Britto, 2012, p. 90), portanto “o brasileiro de qualquer região já está habituado a ouvir os dialetos do Sudeste na televisão, no cinema, [...]; as gírias cariocas e paulistanas são rapidamente veiculadas pela mídia por todo o país”. Apesar de possíveis críticas, como um suposto etnocentrismo (do Sudeste), Britto, sobre a literatura, sugere que “embora consciente de que a solução não é perfeita [...] o melhor que se pode fazer é trabalhar com os coloquialismos do Sudeste” (*ibidem*, p. 92).

A falsa oralidade ou *oralidade fingida* refere-se à imitação ou representação deliberada de padrões da linguagem falada, dos coloquialismos e dos estilos de comunicação informal em um texto escrito (Goetsch, 1985 *apud* Hanes, 2017; Chaume, 2001, 2004; Guillot, 2012). Segundo Guillot (2012), esse discurso fabricado é um

discurso de “faz-de-conta” em que “as considerações estruturais e narrativas, e as considerações de eficiência, são importantes e têm pouco lugar para características que fazem parte das negociações verbais em tempo real”<sup>7</sup> (Guillot, 2012, p. 2016). A *falsa oralidade* envolve o uso da linguagem escrita para, na literatura, imitar o ritmo, o tom, o vocabulário e a gramática da linguagem falada. Esse recurso é empregado para criar uma sensação de imediatismo, intimidade e realismo no diálogo e na narrativa de uma obra literária. Isso pode envolver a inclusão de contrações, gírias, dialetos regionais, interrupções dentre outros recursos que são característicos da linguagem falada, mas que normalmente não são encontrados na prosa escrita.

Segundo Britto, ao se referir à literatura e sua tradução, a escrita literária provê recursos textuais que produzem um efeito de verossimilhança com a fala real, porque “uma transcrição nua e crua não resolveria o problema” (Britto, 2012, p. 86). De acordo com o autor e tradutor, usamos frases incompletas e trechos fragmentados, os quais entendemos no momento da interação junto com as expressões faciais, gestos, etc. Porém, se apenas as transcrevemos tal qual falamos no papel, produzem estranhamento (*ibidem*, p. 87). Apesar de estarmos lidando com uma produção audiovisual, com atores, gestos e expressões faciais, é preciso lembrar que antes há um roteiro, uma obra também ficcional, ainda que seja baseada em uma história real, criado por um roteirista, o qual irá criar artificialmente diálogos e interações. Não se trata, portanto, de uma interação real, mas de uma encenação/simulação, algo criado já na produção do texto audiovisual fonte. E esse produto será, então, traduzido para outra língua, em outro contexto (uma nova encenação, agora em estúdio). Bagno (2017) cita a obra de Sinner (2011), o qual afirma que a oralidade fingida consiste da “oralidade criada por um autor num romance, conto,

---

<sup>7</sup> No original, em inglês: “Fabricated discourse and make-believe speech [...] in which structural and narrative considerations, and considerations of efficiency, loom large and have little place for features integral to live verbal negotiations.”

história em quadrinhos etc., por um roteirista numa obra fílmica ou radiofônica, pelo tradutor e adaptador na dublagem de filmes etc”, que não corresponde exatamente à língua oral em situações reais de uso, “já que não pode ser considerada como simples modelagem da linguagem coloquial, mas evoca contextos orais mediante a seleção de determinados traços típicos da oralidade” (Sinner, 2011, p. 224 *apud* Bagno, 2017, p. 164).

Em produções audiovisuais, os roteiristas usam vários recursos linguísticos para simular diálogos autênticos”. Portanto, buscam criar uma impressão de realismo por meio desses diálogos é um fator importante. A oralidade pré-fabricada não se opõe, necessariamente, à oralidade em situações de fala reais, no entanto, é “concebida como uma técnica especial que consiste principalmente na evocação de certas características de situações comunicativas faladas” (Brumme & Espunya 2012, p. 13). Baños-Piñero e Chaume (2019), que tentam descrever as possíveis características linguísticas utilizadas na construção e na tradução de diálogos em séries dubladas em espanhol, do inglês, afirmam que, visando simular a oralidade fingida ou *pré-fabricada*, a escolha de atributos linguísticos específicos será sempre modelada pelo o “que é considerado aceitável no sistema ao qual o texto audiovisual pertence e dos diversos fatores que operam nesse sistema” (Baños-Piñero e Chaume, 2009, n.p.). Baños-Piñero e Chaume reconhecem a existência de normas estabelecidas pelos estúdios, e “a tendência de padronização, neutralização e censura na tradução audiovisual” (Chaume, 2012, p. 91). No entanto, analisando a dublagem em espanhol, os autores concluem que a base dos diálogos dublados “repousam na imitação parcial e seletiva da sintaxe e do léxico da linguagem falada” (Baños-Piñero e Chaume, 2009, n.p.). Isto se dá, em parte, porque o que sustenta a oralidade são justamente os níveis lexical e semântico, que neste caso, são intensificados, para que o telespectador tenha uma impressão de um diálogo “natural”.

Em vista destas considerações, para solucionar algumas questões tradutórias, o tradutor seleciona algumas estratégias, tais como as listadas por Pettit (2009):

- (1) Omissão: a referência cultural é totalmente omitida.
- (2) Tradução literal: a solução no texto alvo corresponde à original o mais próximo possível.
- (3) Empréstimo: os termos originais do texto fonte são usados no texto alvo.
- (4) Equivalência: a tradução tem significado e função semelhantes na cultura alvo.
- (5) Adaptação: a tradução é ajustada ao idioma e cultura alvo, na tentativa de evocar conotações semelhantes ao original.
- (6) Substituição do termo cultural por dístico, especialmente quando apoiado por um gesto na tela ou uma pista visual.
- (7) Generalização: também pode ser chamada de neutralização do original.
- (8) Explicação: geralmente envolve uma paráfrase para explicar o termo cultural.

Destas estratégias, as mais relevantes para o trecho sob análise são a omissão e a adaptação, as quais, segundo Barbosa (2020), são “o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a TLO [texto na língua original] não existe na realidade extralinguística dos falantes da LT [língua da tradução]” (Barbosa 2020, p. 84). Machado (2016), menciona três estratégias: a primeira envolve domesticação ou naturalização, que para a autora implica a eliminação dos “elementos do texto de origem (língua-fonte) que podem se tornar estranhos para a cultura de chegada” (Machado, 2016, p. 50) e estes são substituídos por elementos próprios da cultura da língua-alvo. A segunda estratégia é a estrangeirização<sup>8</sup>, que implica a manutenção dos “elementos próprios da cultura da língua-fonte” na tradução da língua-alvo. Finalmente, a terceira estratégia é a neutralização, que “é a tradução de um elemento da cultura do texto-fonte para o texto-alvo sem marcas culturais, seja por desconhecimento do tradutor ou por conveniência da tradução” (*ibidem*).

---

<sup>8</sup> Termo aqui tomado a partir de Machado (2016) e não de Venuti (1995, 2002, 2020).

## **Análise da tradução para dublagem da série estadunidense *Brooklyn Nine-Nine***

*Brooklyn Nine-Nine* (2013), criada por Michael Schur (*The Office* e *The Good Place*) e Dan Goor, é uma série de televisão de comédia estadunidense, de oito temporadas e foi ao ar nos canais Fox e NBC. No Brasil, está disponível para streaming na Netflix. Ambientada na fictícia 99ª Delegacia do Departamento de Polícia de Nova York, *Brooklyn Nine-Nine* acompanha uma equipe de detetives liderada pelo austero Capitão Raymond Holt (Andre Braugher), que é designado como comandante no primeiro episódio. O Capitão Holt personagem conhecido por sua voz firme e quase monótona, é o primeiro capitão homossexual e negro da polícia e almeja progredir na instituição, apesar de sofrer discriminação. Jacob “Jake” Peralta (Andy Samberg) é o clichê do personagem habilidoso, mas extremamente imaturo. Incansável em sua confiança, mesmo diante do fracasso, se recusa a levar as coisas a sério na maior parte do tempo. Abandonado pelo pai, Roger (Bradley Whitford), na infância, “Peralta” considera Holt uma figura paterna e através de suas atitudes por trás das piadas, demonstra um sincero interesse e preocupação com questões sociais como racismo e homofobia. Amy Santiago (Melissa Fumero) é uma detetive competitiva e ambiciosa, e tem como principal objetivo tornar-se a pessoa mais jovem a ser promovida a Capitão. Santiago também é caracterizada por seu respeito às regras e autoridade, por vezes buscando orientação de oficiais superiores, especialmente do Capitão Holt.

A partir da contextualização acima, segue o fragmento de tradução e os respectivos comentários sobre as soluções tradutórias:

**Quadro 2:** Diálogo original e dublagem transcritos e coletados do primeiro episódio da série (*Piloto*).

<b>Título do episódio</b>	<b>Personagem</b>	<b>Transcrição do áudio em Inglês (Áudio de partida)</b>	<b>Transcrição da dublagem brasileira (Áudio de chegada)</b>	<b>Legendas em PT-BR</b>
<i>Piloto (Pilot)</i>	Ray Holt	-Does he always talk this much?	-Ele sempre fala tanto assim?	-Ele sempre fala tanto?/
	Amy Santiago	-I just tune it out. It's like a white noise machine.	-Eu nem presto mais atenção. É uma máquina de ruído.	-Eu simplesmente me desconecto./ É como uma máquina de ruído branco./
	Jake Peralta	-Okay, first of all, that's racist.	-Primeiro, isso magoa.	Antes de mais nada, isso é racista.

Trata-se do primeiro episódio da série, *Piloto (Pilot)*. Na cena, Peralta (dublado por Rodrigo Antas) e Santiago (dublada por Luisa Palomanes) estão trabalhando em uma tocaia com o supervisor, o Capitão Holt (com a voz de José Augusto Sendim). Durante a cena, Peralta insiste em falar incontrolavelmente, fazendo com que Holt pergunte a Santiago se ele sempre fala tanto. A detetive responde que ela simplesmente o ignora, usando a expressão “white noise machine” com o objetivo de comparar seu colega de trabalho a um “dispositivo de ruído branco”, cujo objetivo é encobrir outros ruídos ambientes. Em “Eu nem presto mais atenção. É uma máquina de ruído”, a tradução para dublagem, em contraste com a legenda, como transcritas no Quadro 2, opta por uma adaptação de

“white noise machine” por “máquina de ruído”, mantendo a conotação do diálogo em inglês. Peralta, então, responde de maneira jocosa e debochada, “that’s racist”, “isso é racista” na dublagem), em referência a “ruído branco”.

A escolha de “that’s racist” no original está relacionada com o personagem Jake Peralta, o qual, por várias vezes, demonstra preocupação com questões de ordem social e talvez seja possível inferir que sua resposta aqui, apesar de jocosa, tenha sido empregada em uma tentativa de impressionar seu novo chefe, que é um homem negro. Em vista disso, a omissão, que “consiste em eliminar elementos da língua-fonte” (Machado, 2016, p. 56) e implica a eliminação de referência cultural, nesse caso, não parece ser o único fator em jogo. Principalmente se, para efeito de análise, confrontado com a tradução na legendagem do mesmo trecho.

Para analisar as nuances do apagamento cultural no trecho descrito, é necessário contextualizar o racismo como um problema profundo e persistente tanto nos E.U.A. quanto no Brasil, e que desempenha um papel significativo nas dinâmicas sociais, políticas e econômicas. Embora os dois países tenham histórias diferentes e contextos culturais distintos, há semelhanças e diferenças importantes em relação ao racismo. Nos E.U.A., o racismo tem raízes profundas na história do país, desde os tempos da escravidão até as políticas de segregação racial durante a era Jim Crow. As lutas pela igualdade de direitos civis nas décadas de 1950 e 1960 resultaram em avanços na luta contra o racismo institucionalizado, por meio de movimentos como o Movimento dos Direitos Civis (1954-1968). No entanto, o racismo continua a se manifestar em várias formas, incluindo disparidades na aplicação de leis e nas desigualdades socioeconômicas. Iniciativas como o *Black Lives Matter* têm buscado destacar e combater essas questões, levando a debates sobre racismo sistêmico e justiça racial (Taylor, 2016).

No Brasil, o racismo também é um problema histórico, o qual remonta à época da colonização e da escravidão, tendo sido o último país nas Américas a abolir a escravidão em 1888, e essa herança continua a afetar a sociedade brasileira. Além disso, o país

tem uma população diversificada, mas a discriminação racial persiste, com muitos brasileiros negros e pardos enfrentando discriminação no acesso à educação, ao emprego e serviços, sem contar a violência urbana. Por fim, existe uma forte correlação entre raça e pobreza no Brasil, com uma parcela desproporcionalmente grande da população negra vivendo em condições de vulnerabilidade econômica (Silva, 2022).

Ambos os países enfrentam desafios significativos na luta contra o racismo. Ao apagar a menção ao racismo na dublagem, apaga-se o diálogo intercultural de um tema caro, tanto para a cultura de origem, quanto a de chegada. Em vez de dar visibilidade à questão racial, a tradução para dublagem omitiu o tema, desviando o foco para um sentimento a personagem (a “mágoa”), tornando individual uma questão historicamente relevante. Em outras palavras, essa mudança pode ser vista como uma estratégia que neutraliza as questões raciais envolvidas, além de apagar uma característica central do personagem Jake Peralta, que é a sua preocupação com questões sociais.

Finalmente, há uma questão de ordem técnica na cena que diz respeito à sincronia. O “sincronismo labial total”, cujo foco é a articulação dos atores na tela, poderia apresentar certo estranhamento para o telespectador na cena, dada a substituição do vocábulo “racist”, por “magoa” na dublagem brasileira. Pela observação da referida cena, é perceptível que o personagem Jake Peralta articula “racist”, porém a escolha por “magoa” não causa a estranheza total porque a cena não é tão próxima dos lábios do personagem (não é um *close-up*). Ainda assim, o uso de “racista” em português teria maior sincronia.

### **Considerações parciais**

Ao explorarmos a complexa prática da tradução audiovisual, com foco particular na dublagem, nossas análises convergem com descobertas anteriores que sustentam a percepção de que a dublagem muitas vezes tende a adaptar o texto original. A



adaptação, tal como abordada por Pettit (2009), e em um sentido mais amplo, pode ser atribuída a uma série de fatores, incluindo a natureza oral da tradução, que busca adaptar o diálogo de forma a garantir uma fluidez natural na língua de destino, além das questões técnicas inerentes à modalidade, como a as diferentes sincronias abordadas neste trabalho.

Além disso, questões relacionadas à elementos sócio-culturais, fundamentais em quaisquer textos, também contribuem para o processo, onde nuances culturais e jogos de palavras são frequentemente suavizados para melhor se adequarem à audiência-alvo. Portanto, ao considerarmos esses aspectos, fica claro que a dublagem desempenha um papel vital na acessibilidade e popularização de conteúdos audiovisuais, sendo relevante a reflexão sobre como as escolhas tradutórias, que são sempre contextualizadas, influenciam significativamente a experiência do espectador em relação à obra original.

## Referências

- BAGNO, M. Oralidade inverossímil e romance gráfico: a tradução brasileira de Aya de Yopougon. *Translatio*, Porto Alegre, UFRS, 2017.
- BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução*: uma nova proposta. 3. Ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.
- BARROS, L. *Tradução audiovisual*: a variação lexical diafásica na tradução para dublagem e legendagem de filmes de Língua Inglesa. Dissertação de Mestrado, USP, 2006.
- BARTRINA, F.; ESPASA, E. Audiovisual Translation. In: *Training for the New Millennium: Pedagogies for translation and interpreting*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2005, p. 83-100.
- BROOKLYN NINE-NINE. D. G.; SCHUR, M. *Universal Television*. EUA: 2013.

- CHAUME, F. Synchronization In Dubbing: A Translational Approach. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2004, p. 35-52.
- GOTTLIEB, H. Subtitling. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998, p. 244-248.
- GUILLOT, M. Stylization and Representation in Subtitles: Can Less Be More?. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20, 4, p. 479-494, 2012.
- HEISS, C. Dubbing multilingual films: a new challenge? *Meta*, 49(1), p. 208-220, 2004.
- KOZLOFF, S. *Overhearing film dialogue*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000.
- MACHADO, D. *A análise do sincronismo no processo tradutório da dublagem*. Disponível em: [https://www.academia.edu/3835868/Uma\\_An%C3%A1lise\\_do\\_Sincronismo\\_no\\_Processo\\_Tradut%C3%B3rio\\_da\\_Dublagem](https://www.academia.edu/3835868/Uma_An%C3%A1lise_do_Sincronismo_no_Processo_Tradut%C3%B3rio_da_Dublagem) Acesso em: 22 mai. 2023.
- MACHADO, D. *O processo de tradução para a dublagem brasileira: teoria e prática*. Rio de Janeiro: D. Machado, 2016.
- PETTI, Z. Connecting cultures: cultural transfer in subtitling and dubbing. In: CINTAS, D. (ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2009.
- ROSA, A. A. Translating Place: Linguistic Variation in Translation. *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. II, issue 2, 2012.
- SILVA, G. M. da. *Aspectos econômicos da discriminação racial: implicações econômicas do racismo estrutural sob a ótica da economia institucional*. Dissertação (Mestrado em Economia Política) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.
- TAYLOR, K-Y. *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*. Chicago: Haymarket Books, 2016.



# TRADUÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: CHICO BENTO NA ROMA ANTIGA

Anna Clara Gonçalves Dias Barbosa<sup>1</sup>

Beethoven Alvarez<sup>2</sup>

## Introdução, delimitação do tema e objetivos

As histórias em quadrinhos, ou simplesmente HQs, são um gênero<sup>3</sup> que, cada vez mais, tem atraído a atenção e o interesse não só do público em geral, mas também da universidade brasileira<sup>4</sup>. O gênero “saltou do quinto para o segundo lugar em consumo no ano de 2020, [...] ficando atrás apenas dos romances. [...] Além de ser um mercado consumidor significativo [...], o Brasil também é produtor de relevante quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o gênero [...]” (CNPQ, 2022). Além da dimensão mercadológica e científica, os quadrinhos, como parte do *Programa Nacional do Livro e do Material Didático* (PNLD), vêm ganhando espaço definitivo como material didático nas escolas (o que significa também frentes próprias de pesquisa)<sup>5</sup>. Em 2017, o professor e pesquisador Paulo

---

<sup>1</sup> Graduanda do 7º período do curso de Letras (Port./Latim) da Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista PIBIC (CNPQ-UFF), orientada pelo professor Beethoven Alvarez. E-mail: anna\_goncalves@id.uff.br. Orcid: 0009-0000-8070-8591.

<sup>2</sup> Beethoven Alvarez é professor de Língua e Literatura Latina da UFF. E-mail: balvarez@id.uff.br. Orcid: 0000-0002-7575-2675

<sup>3</sup> Ou hipergênero, como advoga Ramos (2011).

<sup>4</sup> Citam-se alguns núcleos de pesquisa sobre HQs, como o da USP (<https://jornal.usp.br/universidade/voce-sabia-que-na-usp-ha-um-nucleo-de-pesquisa-sobre-hqs/>) ou o NuPeQ, da UEMS (<https://www.youtube.com/channel/UCQbvHsIZXoYnYwptUlkWtcQ>). Na UFF, destacamos os trabalhos de Renata Mancini, Glayci Kelli Xavier, Pascoal Farinaccio e José Benjamim P. Sousa e Silva.

<sup>5</sup> Ver FNDE (2017).

Ramos, em seu livro *Tiras no Ensino*, sentencia: “É possível usar tiras e histórias em quadrinhos para quase tudo no ensino”.

Partindo desse cenário alvissareiro de interesse e desenvolvimento didático-científico dos quadrinhos, idealiza-se este projeto de Iniciação Científica (IC), que, calcado na intrínseca transdisciplinaridade das áreas articuladas, pretende realizar a tradução de uma história em quadrinhos que, posteriormente, terá potencial para ser utilizada como material didático para aulas de Latim.

Para este propósito, selecionamos a história d’*O Galodador*, HQ da franquia da *Turma da Mônica*, de Mauricio de Sousa<sup>6</sup>, que se passa no ano de 180 d.C., ambientado durante a famosa época do Império Romano. A história gira em torno de uma paródia do filme *Gladiador*, de 2000, estrelado por Russell Crowe e Joaquin Phoenix, dirigido por Ridley Scott. Porque a história se passa na Roma antiga, verter o texto para o latim amplifica sua pertinência como possível material didático e aumenta seu potencial gerador de interesse. Nada mais justo do que vermos “Franciscus Benedictus” falando em latim, ou “Chicus Bentus” – como é chamado, no texto-fonte, o personagem alter-ego “romano” de Chico Bento, que alimenta os galos do galinheiro real de César. Além do mais, a pesquisa e a tradução da HQ propiciarão diversas situações em que tradutor e leitor poderão explorar não só questões linguísticas da tradução do português para o latim, mas também se confrontar com dados históricos e marcas culturais, refletindo sobre o processo de tradução e adaptação – além de se divertirem com as muitas piadas com expressões em latim conhecidas, personagens históricos aludidos e situações associadas ao mundo da Roma antiga que, de certa forma, pertencem mesmo a uma cultura *pop* ou a um imaginário cultural compartilhado. Assim, o trabalho

---

<sup>6</sup> Agradecemos à professora Renata Cazarini pela sugestão de procurar historinhas da *Turma da Mônica* para esta pesquisa, que nasceu da ideia original de Anna Clara Barbosa, motivada pelo IV *Simpósio do LEC-UFF*.

também se coloca como uma pesquisa relacionada aos Estudos de Recepção dos Clássicos.

Esta pesquisa, que se vincula às atividades do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Clássicos (LEC-UFF/CNPq) e do Núcleo de Tradução e Criação (ntc/UFF), pauta-se na proposição de traduzir da língua portuguesa para a língua latina uma história em quadrinhos da *Turma da Mônica* como material para leitura do latim e para uso didático. Destacamos sua originalidade e seu caráter inovador, visto que, até onde temos observado, não há nenhuma tradução para o latim de HQs da *Turma da Mônica* no Brasil; por outro lado, na Bélgica, na Alemanha e em outros países, podemos encontrar alguns exemplos de prática semelhante com um pouco mais de facilidade: durante as décadas de 1980 e 1990, algumas histórias de Tintin<sup>7</sup> foram vertidas para o latim (como *De Titini et Miluli facinoribus - De insula nigra & De sigaris pharaonis*), e, das famosas gestas dos gauleses Asterix e Obelix<sup>8</sup>, temos dezenas de livros traduzidos (como, por exemplo, *Asterix Gallus*) durante as décadas de 1990 e 2000, além de ser possível encontrar também alguns exemplos pontuais de HQs da Disney vertidas para o latim.

A HQ *O Galodador* conta com 35 páginas, tendo sido publicada originalmente em fevereiro de 2006, nos *Clássicos da Literatura Turma da Mônica*, junto com *O Burrico de Troia*. Sabemos que a história individual d'*O Galodador* aparecerá depois, em agosto de 2010, no #21 da coleção *Clássicos do Cinema Turma da Mônica*<sup>9</sup>. *O Galodador* será novamente impresso junto com *O Burrico de Troia*<sup>10</sup> – e, dessa vez, também com *Aventura Medieval*, de outubro de 2011<sup>11</sup> – no livro encadernado *Clássicos do Cinema Turma da Mônica: Grandes Épicos*, # 12, em novembro de 2020. A sinopse da história pode ser descrita assim: para demover Florivaldo, o dono de um

---

<sup>7</sup> História criada pelo autor belga Georges Prosper Remi, mais conhecido como Hergé, em 1929.

<sup>8</sup> Personagens criados por Albert Uderzo e René Goscinny em 1959.

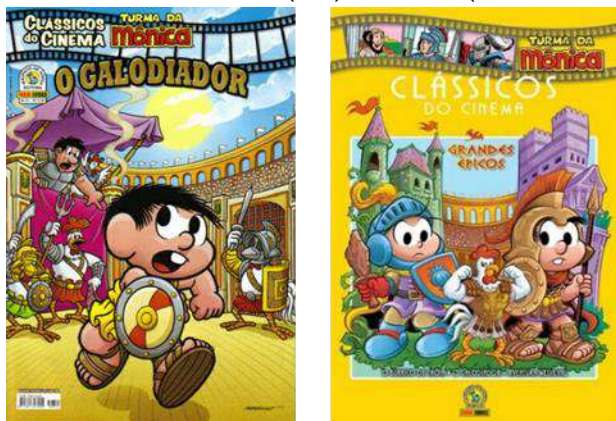
<sup>9</sup> Reeditada no #62 da mesma coleção em novembro de 2018.

<sup>10</sup> Que sairá também no # 17 – *O Burrico de Troia* (dezembro, 2009).

<sup>11</sup> Trata-se da história de Cyrano de Bergerac, da peça de Edmond Rostand.

galo, a levar o animal a uma rinha, Chico Bento lhe conta a antiga história de Gaélius Máximus, um galo que pertencia ao galinheiro real do imperador de Roma e que foi raptado para ser transformado em um gladiador no Circus Aviárius Máximus, isto é, em um Galodiador.

### Capas d'O Galodiador de 2010 (#21) e de 2020 (#12 Grandes Épicos)



Fonte: CLASSICOS... (2010) e CLASSICOS... (2020).

Neste capítulo, pretendemos apresentar alguns dos quadrinhos das páginas já traduzidas da HQ, com a finalidade de trazer a público os resultados preliminares do trabalho. Apresentaremos ainda as teorias e os métodos empregados em nosso processo de tradução, principalmente Nord (1991), Albir (1996), Ramos (2009), Assis (2016) e Liberatti (2016), bem como comentaremos nossas estratégias tradutórias adotadas em exemplos escolhidos.

## Metodologia

Tendo como orientação tradutológica o funcionalismo de Nord (1991), nossa metodologia segue de perto a sugestão de tarefas de tradução de quadrinhos de Hurtado Albir (1996). Como esclarece Liberatti (2016, p. 186), “[j]ustamente por serem um tipo

de texto com linguagem diferenciada, os quadrinhos trazem especificidades que influenciam o processo de tradução”, como: i. presença de texto não verbal (imagens, cores); ii. marcas culturais; iii. onomatopeias; iv. forte relação entre o texto verbal e o texto não verbal; v. limitado espaço disponível para o texto verbal; vi. função dos formatos dos balões; vii. marcas de oralidade; viii. gírias e expressões idiomáticas.

Para fundamentar as discussões teórico-metodológicas da tradução, começamos, no primeiro ano de pesquisa (2022-2023), com a exploração de uma bibliografia básica sobre a tradução de quadrinhos, como Assis (2016), Pimentel (2018) e Monteiro & Santana (2020). Especialmente sobre tradução de quadrinhos da Turma Mônica, fez-se importante considerar os trabalhos de Campos (2013) e Macedo (2018), que apontam problemas da tradução para o inglês das revistinhas de Maurício de Sousa. Com essas leituras, fomos capazes de reunir os primeiros pressupostos que nortearam, em parte, nosso processo de tradução.

Tomamos, ainda, conhecimento da atual condição dos quadrinhos e, analogamente, de sua tradução como, segundo expõe Assis (2016, p. 15), um “campo dos Estudos de Tradução ainda pouco explorado”, no entanto, que gradativamente ganha um “*status* [...] comparável ao da literatura”, e, portanto, também uma “maior aceitabilidade como produto cultural relevante e objeto de estudo acadêmico”; aprendemos sobre algumas especificidades das histórias em quadrinhos, como os balões (de fala, pensamento etc.), as legendas ou recordatórios e a representação da oralidade (estilos tipográficos, utilização de marcadores conversacionais etc.); estudamos a natureza da tradução de piadas, comuns aos quadrinhos, quando nos deparamos com o provocativo axioma: “[...] todo trecho faceto em que a graça é produzida por um jogo de sentidos é intraduzível por excelência” (Ronai, 1981, p. 41-42 *apud* Monteiro & Santana, 2020, p. 174); lemos sobre alguns aspectos pertinentes à tradução de quadrinhos, como a indissolubilidade da mancha gráfica e das quebras verbais e a ingerência do tradutor reduzida às unidades de



material linguístico (Assis, 2016, p. 26), embora, segundo Zanettin (2008b *apud* Assis, 2016, p. 23), “a tradução de quadrinhos [exija] o entendimento de ‘texto’ no sentido amplo: a soma do material linguístico e dos desenhos”, isto é, não dispensa a imagem em nenhum momento na criação de sentidos para a história, ainda que o tradutor seja restringido somente à adaptação da parte linguística; fomos apresentados a alguns erros comuns nos processos de tradução e, conseqüentemente, a algumas dicas para realizar uma boa tradução, como “ter conhecimento do universo em que se trabalha” (Pimentel, 2018, p. 43), do material e da língua da qual se traduz e para a qual se traduz (Pimentel, 2018, p. 33, 35), além da necessidade constante de “dicionários à mão e outras fontes de consulta” (Pimentel, 2018, p. 90); dentre outros fatores.

Nossa abordagem teórico-metodológica também considerou Ramos (2009, p. 30 *apud* Monteiro & Santana, 2020, p. 81), que ensina: “ler quadrinhos é ler a sua linguagem [;] dominá-la, mesmo que em seus conceitos mais básicos, é condição para a plena compreensão da história e para a aplicação dos quadrinhos em sala de aula e em pesquisas científicas sobre o assunto”, e Vergueiro (2006 *apud* Monteiro & Santana, 2020, p. 81), que sugere uma alfabetização em termos de quadrinhos.

## **Sobre a tradução para a língua latina**

Tema difícil e espinhoso é o da própria versão do português para o latim, porém temos as significativas contribuições dos professores Milena Minkova e Terence Tunberg, da University of Kentucky, para o estudo do latim falado e escrito (Minkova & Tunberg, 2004, e outros); temos os já traduzidos e mencionados quadrinhos de *TinTin* e *Asterix*, que podem servir de exemplos; contamos também: i. com diversos dicionários, tanto *online* quanto físicos, de versão do inglês para o latim e do latim para o inglês, como o de Lewis & Short (1879) e o de Smith & Hall (1871) – que podem ser acessados pelas plataformas *latinitium.com* e *philolog.us* – e o *Oxford Latin Dictionary* (1982), bem como de versão do latim

para o português, como os dicionários da editora Porto (2000) e de Torrinha (1939), dentre outros; ii. com repositórios de termos atualizados do latim; iii. com materiais de simulação de conversação em latim, como o *Lingua Latina Per Se Illustrata: Colloquia Personarum* (Ørberg, 2005) e o *Conversational latin for oral proficiency* (Traupman, 2007); iv. e com uma ativa comunidade de latim falado na internet, além do manual *Vita Nostra: Subsidia Ad Colloquia Latina* (Berard, 2018) e do método *Aprendendo Latim* (Jones & Sidwell, 2012).

Para que o objetivo de utilização da HQ como material didático para o ensino da língua latina se concretizasse, procuramos usar como parâmetro a ocorrência de termos e expressões com ênfase nas comédias de Plauto e Terêncio – sua frequência nos *corpora* selecionados foi consultada pela plataforma *Perseus* e pela concordância *online* fornecida por *Monumenta Informatik*. As ferramentas de pesquisa em dicionários vieram a contribuir com esse propósito, a partir da apresentação de possibilidades de utilização de palavras para uma determinada situação e de expressões possíveis de serem construídas com elas, extraídas de textos latinos.

Em termos da oralidade, típica do texto quadrinístico, fizemos uso dos materiais que simulam conversações em latim e das ocorrências encontradas no latim falado por comunidades na internet, bem como das formas encontradas no método *Aprendendo Latim* e nos textos de comédia romana. Nessa categoria, buscamos majoritariamente opções para a tradução de marcadores conversacionais e interjeições, embora também tenhamos lidado com situações de registro e níveis de fala. Para resolver essas últimas questões, tivemos o auxílio dos textos plautinos e terencianos: para atender às situações coloquiais de fala com as quais nos deparamos, utilizamos, em nossa tradução, algumas formas sincopadas e contrações de palavras encontradas em Plauto – especialmente, a aférese do verbo *est*, que se reduz a *'st* – e de alguns arcaísmos – como a alternância entre *i* e *u*, em palavras como *optimus* e *optumus*. Deste modo, simulamos, ainda que em menor

grau, a situação do dialeto caipira falado na historinha, empregado pelos personagens Chico Bento e Florisvaldo.

Desafiadora, no entanto, se apresentou a tradução das piadas e trocadilhos: neste caso, compreendendo as barreiras entre as línguas e culturas envolvidas, buscamos ter por base a tradução para um sistema de referências que se fizessem próximas ao que se podia observar presente nos textos latinos existentes, em outras palavras, procuramos jogos de palavras que tivessem já abono em língua latina. Nesta etapa, necessitamos, ainda, realizar algumas pesquisas de dados culturais, além de também termos dedicado alguma atenção à parte imagética (não-verbal) dos quadrinhos, à qual muitas vezes as piadinhas e os trocadilhos se encontravam associados.

Por último, observamos também que, para alguns elementos culturais, como, por exemplo, particularidades das lutas de gladiadores, havia necessidade de recorrermos à pesquisa mais especializada em busca de terminologia apropriada em latim para nomear, por exemplo, as armas utilizadas pelos gladiadores, a fim de que a leitura da HQ também pudesse vir a se colocar como interessante fonte de aprendizado sobre a cultura latina.

## **Resultados da pesquisa**

No primeiro ano de pesquisa (2022-2023), tivemos como resultado mais imediato a tradução da primeira parte da história em quadrinhos *O Galodador*, que é dividida em duas partes: a primeira, com 16 páginas; e a segunda, com 19. Abaixo, se encontram os resultados referentes à tradução da primeira parte, os quais expomos mediante a apresentação de alguns casos comentados.

## Dados de cultura e trocadilhos

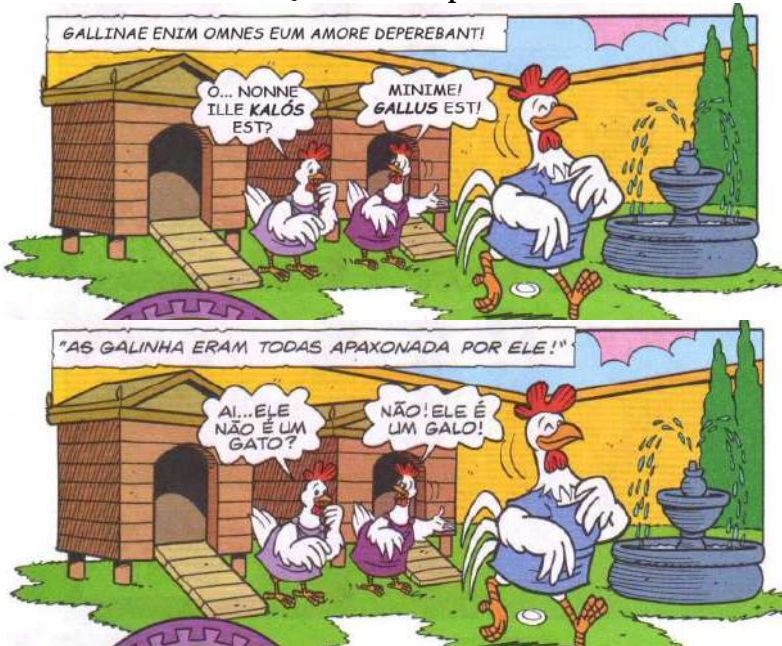
### Quadrinho 3 (p. 48)



Fonte: CLÁSSICOS... (2010) e GALLUDIATOR (2023).

Com o auxílio da bibliografia especializada e a consulta a dicionários e textos latinos, organizamos as piadas e trocadilhos em três categorias conforme sua possível situação de tradução: (i) em alguns casos, tínhamos piadas e trocadilhos em latim equivalentes às possibilidades de sentido em nossa língua; (ii) em outras, era preciso fazer uma completa adaptação da piada do texto-fonte, formulada a partir das referências da língua-alvo, respeitados os elos com o conteúdo imagético ao qual o texto se associava; e (iii), por último, tínhamos ainda casos em que as marcas culturais prevaleciam sobre as piadas, ganhando maior destaque. No caso da imagem acima, temos nela uma piada pertinente à primeira categoria: em português, a palavra “salário” (de *salarium*) realmente veio da palavra “sal” (de *sal*), decorrente da utilização da iguaria como pagamento aos soldados do exército romano, visto o apreço que os romanos tinham pelo alimento, considerando-o sagrado, uma dádiva concedida por Salus, a deusa da saúde, por conta dos benefícios que lhes proporcionava. Visto o contexto em que a piada se aplica, tendo o trocadilho sido criado pela etimologia das palavras “sal” e “salário”, em latim, e de sua situação de uso no mundo romano, temos que a piada irá funcionar tanto no português quanto em latim, sem necessidade de adaptações.

## Quadrinho 2 (p. 42)



Fonte: CLÁSSICOS... (2010) e GALLUDIATOR (2023).

Já nesse caso acima, houve necessidade de reformulação do jogo de palavras. A brincadeira entre polissemia e compreensão literal, típico recurso cômico, não seria possível com nomes de animais: primeiramente, porque “gato”, em latim clássico, seria *feles*, que, além de se distanciar fonologicamente da palavra “galo” (*gallus*, em latim), inviabilizando a realização de um trocadilho fonológico tal como ocorre no texto-fonte, também não carregaria o segundo sentido de “beleza” presente no texto de partida; segundo, porque *catus*, do latim pós-clássico, apesar da relativa aproximação fonológica com *gallus*, também não conteria a polissemia com a “bela” aparência física; e, terceiro, porque também não possuímos nenhum dado aparente em textos latinos sobre qualquer outro nome de animal usado de forma metafórica

para se referir à beleza.<sup>12</sup> Daí *kalós*, em grego, “belo, bonito”, aparece como boa solução para reproduzir o *misunderstanding* existente no texto de partida: *kalós* e *gallus*, além de serem palavras parônimas, ainda por cima estabelecem a relação polissêmica entre os campos semânticos pretendidos.

### Quadrinhos 3 e 4 (p. 44) e 1 (p. 45)



<sup>12</sup> Registra-se, em Plaut. *Rud.* 748 e *Pers.* 751, *feles virginalis* e *feles virginaria*, lit. “gato de jovens moças”, ou “ladrão de moças livres”, com sentido pejorativo para se referir ao personagem-tipo do cafetão, o que não se aplica à nossa tradução.





Fonte: CLÁSSICOS... (2010) e GALLUDIATOR (2023)

A terceira categoria de piadas podemos ilustrar com o exemplo acima. O personagem Incômodus (o galo antagonista da história) oferece pagar, pelo sequestro de Gaélius Máximus, “milhões” à raposa, que aceita a oferta avidamente. Então, o jogo de palavras se desvenda no plano não-verbal em um quadrinho mais à frente (1 da pg. 45, acima), com a imagem de um milho muito grande (um “milhão”) no lugar dos “milhões” em dinheiro que imaginava a raposa, segundo ilustra o seu balão de pensamento no quadrinho 4 da p. 44, em que aparecem cifrões (\$). Em latim, “*frumentum maximum*” significa algo como um “milho enorme”, porém, mesmo que o milho, como qualquer grão, tivesse algum valor comercial na Roma antiga, a ideia de que havia duplo sentido financeiro só ficará sugestivamente indicada no quadrinho, quando o leitor encontrar a notação monetária dos sestércios romanos (Y) no balão em latim.

*Interjeições, marcadores conversacionais e registros de fala*

Quadrinho 6 (p. 43)



Fonte: CLÁSSICOS... (2010) e GALLUDIATOR (2023).

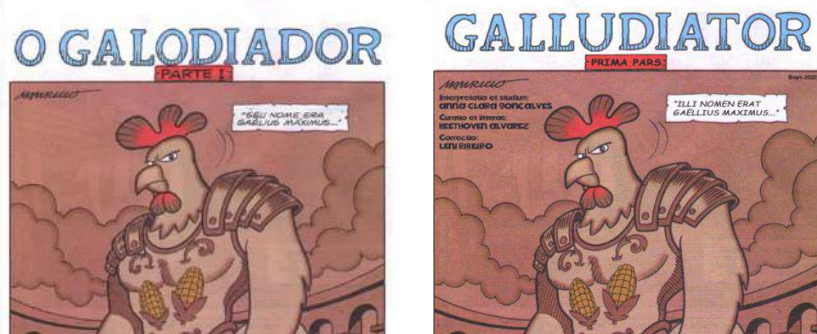
Na maioria dos casos, como ocorre com a risada encontrada nesse quadrinho acima, mantivemos as interjeições intactas, a não ser quando observávamos uma ocorrência muito específica em algum texto latino, como “*eugepae!*” nesse mesmo exemplo. Por serem partículas geralmente curtas e de sentido completo, apresentando-se elas próprias como toda a frase, a estratégia que utilizamos, nos casos de adaptações, fez-se pela aproximação da emoção evocada pela interjeição na língua-fonte com uma interjeição na língua-alvo que retornasse uma mesma emoção. Em



relação aos marcadores conversacionais e aos registros de fala, nossas estratégias se deram conforme já viemos apontando na metodologia: localizamos os marcadores que eram utilizados no texto em português e mapeamos alguns dos usos nos textos latinos que poderíamos utilizar, optando muitas vezes por usos recorrentes nas adaptações dos textos encontrados no método *Aprendendo Latim*, visto ser um material que os alunos utilizam em seus estudos em várias universidades do país, incluindo a Universidade Federal Fluminense, e que, portanto, acabaria por lhes facilitar a leitura da HQ quando encontrassem formas similares, como será o caso do quadrinho acima, em que “bão...” passa a ser “sane...”; e nos atentamos aos registros informais e do “caipirês” no português, para trazer, sempre que fosse interessante – e se fizesse acessível ao leitor –, em latim, as contrações e arcaísmos recorrentes nos textos de comédia romana em associação à fala dos personagens, sendo o arcaísmo uma opção que utilizamos especificamente nas falas do personagem Chico Bento e Florisvaldo para marcar o dialeto caipira, como irá aparecer no exemplo acima em que uma esperada forma clássica do verbo “*revertamus*” será substituída por “*revortamus*”, forma arcaizante típica dos textos de comédia, que aqui faz feliz eco com “vamo vortá” de Chico Bento.

## Título na mancha gráfica

### Quadrinho 1 (p. 41)



Fonte: ClássicosLÁSSICOS... (2010) e GALLUDIATOR (2023).

Fomos além e propusemos também, em dados momentos, até mesmo alterações textuais encontradas na mancha gráfica, o que foi possível com o auxílio de ferramentas do *Photoshop*. Assim, *O Galodiador* se transformou em *Galludiator*. Partes das letras foram recortadas e movidas, de forma a construir graficamente o novo título em latim, que, por essa técnica, manteve a mesma tipologia do seu texto de partida. Bem como “Parte I” se tornou “*Prima pars*”, em que foi utilizada a fonte *Comic Sans*, fonte comumente associada a esse tipo de material. Todo o letreiramento dos balões foi feito pelo *Photoshop* com fonte *Comic Sans* configurada para ter tamanho e espaçamento muito semelhantes ao material em português.

### Considerações finais

Este trabalho visou apresentar para a comunidade acadêmica os primeiros resultados desta pesquisa que teve por finalidade realizar a tradução de uma história em quadrinhos da tradução de quadrinhos, e investindo em comentários sintático-semântico-quadrinhos da Turma da Mônica e trazer uma nova abordagem, alternativa e complementar ao ensino da língua latina, que pudesse

engajar os alunos no aprendizado do idioma, mostrando como isso pode ser ao mesmo tempo instrutivo e divertido.

Concluída essa etapa, seguimos rumo ao nosso segundo ano de pesquisa (2023-2024), em que pretendemos traduzir ainda a segunda parte da HQ, em que o protagonista encontra o seu final feliz – na primeira parte da história, o personagem Gaélius Máximus é levado para o *Circus Aviárius Máximus* para ser um galodiador, a mando de Incômodus, seu rival, que almeja se casar com Galucilla; na segunda parte, Franciscus Bentus irá atrás dele e o salvará, levando-o novamente para o galinheiro real, onde o galo reencontrará Galucilla e se casará com ela, tendo uma prole de vários “pintinhos” –, além de continuarmos investindo na pesquisa teórica, expandindo nosso repertório técnico sobre a área dos quadrinhos tradutológicos.

## Referências

ASSIS, E. G. de. Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial. *TradTerm*, São Paulo, v. 27, p. 15-37, set. 2016.

BERARD, S. A. *Vita Nostra: Subsidia Ad Colloquia Latina*. Clinton (WA): Cataracta Publications, 2018.

CAMPOS, J. S. de. *Diferenças culturais na tradução de A Turma da Mônica*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CNPQ. *Histórias em Quadrinhos: trajetória e importância a partir de pesquisas científicas*. Brasília: CNPQ, 2012. Disponível em: <https://www.gov.br/cnpq/pt-br/assuntos/noticias/pesquisa-do-dia/historias-em-quadrinhos-2013-trajetoria-e-importancia-a-partir-de-pesquisas-cientificas>. Acesso em: 30 abr. 2022.

HURTADO ALBIR, A. (ed.). *La enseñanza de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I, 1996.

JONES, P.; SIDWELL, K. *Aprendendo latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios*. Trad. Isabella Tardin Cardoso e Paulo Sergio de Vasconcellos. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

KAINDL, K. Comics in translation. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. *Handbook of translation studies*. John Benjamins Publishing Company, 2010.

LEWIS, C. T.; SHORT, C. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

LIBERATTI, E. Uma proposta didática para traduzir as histórias em quadrinhos. *TradTerm*, São Paulo, v. 27, p. 181-200, set. 2016.

MACEDO, K. B. de. *Marcas da cultura brasileira na tradução para a língua inglesa do quadrinho A turma da Mônica*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras/Língua Inglesa). Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2018.

MINKOVA, M.; TUNBERG, T. *Readings and Exercises in Latin Prose Composition*. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2004.

MONTEIRO, M.; SANTANA, R. *Não está no gibi: a influência das especificidades da HQ sobre o processo tradutório*. Brasília, 2020. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras-Tradução Inglês). Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

NORD, C. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1991.

ØRBERG, H. H. *Lingua Latina Per Se Illustrata: Colloquia personarum*. 2. ed. Domus Latina, 2005.

PIMENTEL, C. *Tradução de histórias em quadrinhos: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Transitiva, 2018.

PORTO Editora. *Dicionário Português-Latim*. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2000. RAMOS, Paulo. *Tiras no Ensino*. São Paulo: Parábola, 2017.

SMITH, W.; HALL, T.D. *A Copious and Critical English-Latin Dictionary*. New York: Harper & Brothers, 1871.

TORRINHA, F. *Dicionário Português-Latino*. Porto: Barreiros Almeida, 1939.

TRAUPMAN, J. C. *Conversational Latin for oral proficiency: phrase book and dictionary*. 4. ed. Canada: Bolchazy-Carducci Publishers, 2007.

VERGUEIRO, W. de C. S. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017.

ZANETTIN, F. Humour in Translated Cartoons and Comics. In: CHIARO, D. *Translation, Humour and the Media*. Bloomsbury, 2010, p. 34-52.

## **Quadrinhos**

ASTERIX Gallus. Köln: Egmont Ehapa, 2010.

CLÁSSICOS da literatura Turma da Mônica. São Paulo: Panini Brasil, n. 2, fev. 2006.

CLÁSSICOS do cinema Turma da Mônica. *Grandes Épicos*. São Paulo: Panini Brasil, n. 12, nov. 2020.

CLÁSSICOS do cinema Turma da Mônica. *O Galodiador*. São Paulo: Panini Brasil, n. 21, out. 2011.

DE TITINI Et Miluli Facinoribus De Insula Nigra. Eli/Casterman, 1987.

GALLUDIATOR. Niterói, s. n., 2023.

# TRADUÇÃO FEMINISTA DAS METAMORFOSES DE OVÍDIO

Bruna Castro da Silva<sup>1</sup>

## Considerações iniciais

Os campos de Tradução e dos Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos têm se aproximado para a proposição de novas formas de traduzir, sem dispensar o apoio da pesquisa de caráter linguístico e filológico, mas deslocando eixos para abordar questões de fundo ideológico. Nessa esteira, a tradução em pentâmetro iâmbico das *Metamorfoses*, realizada pela professora e pesquisadora Stephanie McCarter e publicada no ano de 2022 pela editora Penguin, faz parte do crescente movimento que instiga os Estudos de Recepção dos Clássicos a proporem mais: avaliar não somente o fio de ligações entre uma obra da Antiguidade e uma obra moderna (a tradução), mas perguntar-se como a Antiguidade Clássica estaria entrelaçada no próprio tecido do presente e reverberaria nas nossas metanarrativas modernas mais profundas: o racismo, o colonialismo, o patriarcado. Johanna Hanink (2017) define o processo como “uma recepção mais incisiva e urgente: Recepção 2.0.”<sup>2</sup> Motivadas por novas diretrizes, pesquisadoras e pesquisadores deram início a um processo de reavaliação da *práxis* tradutória, tendo na tradução uma aliada e uma via possível de ativismo. Assim, os Estudos da Tradução, sob escrutínio feminista, permitem que os textos antigos recebam novas leituras de temas que, hoje, são considerados sensíveis.

---

<sup>1</sup> Mestranda sob orientação do prof. Beethoven Alvarez (UFF) e coorientação da prof.<sup>a</sup> Renata Cazarini de Freitas (UFF), no PPG em Estudos de Linguagem da UFF, com bolsa CAPES. E-mail: bcastro@id.uff.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-2212-0356>

<sup>2</sup> “like reception with more bite and urgency: Reception 2.0”.

O trabalho de McCarter, assim como o de outras professoras como Emily Wilson, primeira tradutora para a língua inglesa do texto integral da *Odisseia* de Homero (Homer, 2017), ou Helen Morales, autora do livro *Presença de Antígona: o poder subversivo dos mitos antigos* (2021) e do verbete “*Feminism and Ancient Literature*” do *Oxford Classical Dictionary* (2019), insere-se num projeto de disputa pela propriedade e definição da Antiguidade Clássica, e insere-se numa estratégia de engajamento intelectual que reivindica a Antiguidade também como dispositivo de resistência a forças de dominação. Como afirma Morales (2021), de acordo com sua tradutora:

os mitos gregos e romanos, e seus personagens, podem ser reivindicados e definidos por todos nós que queremos resistir ao movimento atual rumo a um maior controle patriarcal, e que trabalhamos para trazer a esse mundo mais igualdade, empatia e esclarecimento. (2021, p. 16)

A tradução das *Metamorfoses* não é o primeiro trabalho engajado da professora Stephanie McCarter, que publicou em 2018 o artigo *Rape, lost in translation*, um levantamento sustentado no domínio da língua latina que critica a tradução inadvertida de um termo que significa, no texto de partida, estupro e que, no decorrer de diversas traduções, torna-se um “cortejo insistente” (McCarter, 2018). Em 2019, a pesquisadora publica novamente sobre o tema o artigo *How (Not) to Translate the Female Body*, partindo de uma reflexão sobre o corpo de sua própria filha, uma menina na infância, para evidenciar estratégias que estaria tomando durante seu trabalho tradutório, cada vez mais atenta aos processos que fogem de uma correspondência direta entre línguas.

A tradutora, em seu prefácio à obra de Ovídio, defende que “*Metamorfoses* lembra a todas nós de que há diversas formas de ler ou de contar uma história [...]” (McCarter, 2022a, p. xv). É nesse espaço que o projeto de tradução ativista se faz presente e

relevante. No entanto, o que seria um método de tradução feminista/ativista também tem uma história.

### **Tradução como ato político: feminismos, transgressões e possibilidades**

No campo dos Estudos da Tradução, se inserem as proposições da tradução feminista, proposta com essa alcunha entre os anos 1970 e 1980 por um grupo de mulheres feministas no Quebec, Canadá, mas que já influenciam o movimento de libertação de mulheres há quarenta anos. Diz-se que o problema fundador da teoria de tradução feminista se deu com a seguinte sentença: “*Ce soir j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe*” (trad. “esta noite eu entro para história sem erguer a saia”). A frase faz parte da obra dramática *La nef des sorcières*, que estreou em 5 de março de 1976, no Teatro do Nouveau-Monde, em Montreal. Para a tradução da obra para o inglês, havia duas opções de profissionais. A primeira opção, David Ellis, seria um tradutor mais ou menos tradicional, preocupado com os aspectos da fidelidade e da equivalência como partes distintivas da qualidade de uma tradução. O produto de seu trabalho deve ser, portanto, transparente. David Ellis traduz a sentença como: “*this evening I’m entering history without pulling up my skirt*” (“esta noite estou entrando para a história sem levantar minha saia”), o que parece perfeitamente adequado como tradução.

A segunda opção seria uma tradutora feminista – Linda Gaboriau – que traduz a mesma frase como: “*I’m entering history without opening my legs*” (“esta noite estou entrando para a história sem abrir as pernas”). O que pareceria equivocado, exagerado ou ultrajante é uma prática normal para um projeto de tradução feminista. As “liberdades” tomadas pela tradutora fazem parte de um projeto político que, além do choque inicial, tem como intuito evidenciar o que estava apenas latente no texto de partida: o abuso do corpo de mulheres como via de ascensão social. Como se não



fosse possível traduzir o texto “tal como deveria ser”, porque algo além se torna necessário.

O que mencionamos aqui tornou-se anedótico. Encontramos o ocorrido num artigo de Louise von Flotow (2021), que a própria retirara de um artigo de Barbara Godard, uma das primeiras tradutoras feministas do movimento canadense, intitulado *Translating and Sexual Difference*, na revista *Resources for Feminist Research*, de 1984, a qual, por sua vez, recolhera a nota em artigo anterior de Évelyne Voldeng. Na prática da Escola Canadense, não se considera tanto a identidade da tradutora, e sim sua fidelidade e compromisso ao projeto.

Portanto, assim como nem toda tradutora adepta dos feminismos produzirá uma tradução feminista, nem toda tradutora feminista precisa ser necessariamente uma mulher. Quando Howard Scott, um tradutor que se afirmava como tradutor feminista, suplementa o texto de Louky Bersianik, uma autora canadense que, na obra *L'Euguélionne* (1976), discutia o tópico sensível da política do aborto, Scott joga com uma das ferramentas mais relevantes para Walter Benjamin, em que o texto-fonte é suplementado por sua tradução, amadurecido e desenvolvido. No entanto, Louise von Flotow (2021, p. 498) afirma que a tradução feminista vai além. Assim:

o texto-fonte é suplementado por sua tradução, amadurecido, desenvolvido e ganha uma sobrevida. É precisamente o que acontece com a suplementação na tradução feminista, com a diferença de que a tradutora feminista é consciente de seu papel político como mediadora.

Scott resolve propor para a sentença “*Le ou la coupable doit être punie*”<sup>3</sup> a seguinte tradução para a língua inglesa: “*The guilty one must be punished, whether she is a man or a woman*”.<sup>4</sup> Diante da impossibilidade de marcação de gênero em inglês possibilitada

---

<sup>3</sup> “O ou a culpada deve ser punida”.

<sup>4</sup> “O culpado deve ser punido, seja ela um homem ou uma mulher”.

pela língua francesa, o tradutor feminista suplementa a falta de marcação no particípio, voluntariando-se a preencher a sentença com uma mudança significativa e marcada na língua inglesa, assegurando a permanência do efeito crítico que havia na língua de partida. Esse exemplo, nomeado de suplemento, ganha na tradução feminista o valor de intervenção política. É uma das estratégias que supera a tradução e compensa as diferenças entre línguas, priorizando o projeto da autora a ser traduzida.

Na prática de tradução feminista da Escola Canadense, também nunca se excluiu a possibilidade de intromissão até mesmo em obras de caráter feminista originalmente. Von Flotow (2021, p. 498) descreve que:

[...] a tradutora feminista, seguindo o exemplo das escritoras feministas que traduz, deu-se permissão para tornar seu trabalho visível, discutir o processo criativo no qual está engajada, conspirar com as escritoras que traduz e desafiá-las.

O desafio vem de muitos lados e de diversas maneiras. Na tradução feminista, são conhecidos os casos de “sequestro”, termo originado da crítica de um jornalista e tradutor de Montreal que, ao se deparar com a tradução de Susanne de Lotbinière-Harwood para a obra *Lettres d'une autre* (1984), de Lise Gauvin, afirma que teria acontecido um sequestro da obra de partida, com momentos “invasivos” demais. A isso, a tradutora respondeu:

Lise Gauvin é uma feminista, e eu também. Mas não sou ela. Ela escreveu no masculino genérico. Minha prática de tradução é uma atividade política destinada a fazer que a linguagem fale pelas mulheres. Então, minha assinatura em uma tradução significa: esta tradução utilizou todas as estratégias de tradução possíveis para tornar o feminino visível na linguagem. Porque tornar o feminino visível na linguagem significa fazer as mulheres serem vistas e ouvidas no mundo real. É disso que trata o feminismo. (Flotow, 2021, p. 504)

Acompanhada da resposta da tradutora, há notas prefaciais e de rodapé que, como um conjunto, estruturam a tradução feminista como uma intervenção política. Portanto, a tradução feminista não é apenas a prática tradutória de alguém feminista: é a prática tradutória de alguém que é feminista e deseja deixar claro o projeto em seu trabalho. É o que também propõe Carungaba (2022), ao recuperar a única peça teatral de autoria de Simone de Beauvoir e traduzi-la para a língua portuguesa a partir dos artifícios e ferramentas da tradução feminista. Esse é um dos modos de tradução que têm como mote potencializar o elemento político no texto. As estratégias de tradução feminista também se mostram fortalecidas nos elementos paratextuais, como notas de rodapé e prefácios, onde a tradutora, de forma deliberada, participa da criação de sentidos e estabelece relações de cumplicidade ou de rivalidade com o texto de partida.

A estratégia do sequestro, nomeada a partir de sua crítica, sempre aparece como possibilidade. É o caso do *without opening my legs*, ou do uso categórico do feminino genérico, num processo de feminização do texto. A tradutora Stephanie McCarter, tendo se afirmado como uma tradutora feminista, mas não categorizado sua tradução das *Metamorfoses* como tal, discute sua prática num artigo anterior à publicação da tradução, dizendo que:

Alguns podem argumentar que a tradução feminista corre o risco de impor valores modernos sobre a Antiguidade, mas eu argumentaria que, na verdade, o oposto é verdadeiro. Uma abordagem feminista permite que a tradutora examine as forças culturais que moldaram traduções anteriores, de modo que ela mesma possa *resistir* à retroprojeção de pressupostos e estereótipos anacrônicos em seu texto de partida – e, ao fazê-lo, ela pode comunicar melhor complexidades e nuances do texto. (McCarter, 2022b, p. 138, tradução nossa)

Mesmo não lançando mão de todo o arcabouço da Escola Canadense, ainda a consideramos uma tradutora feminista, em função de sua leitura da obra antiga. Portanto, uma vez que a

tradução não deve ser um processo alienado ou apolítico, mas sim um trabalho enviesado ideologicamente (pois de qualquer forma o seria), o reconhecimento de que a tradução feminista faz parte de um *projeto* de ativismo feminista se torna crucial. Diversas vezes, a tradução de McCarter foi descrita como uma tradução objetiva da língua latina. No entanto, todas as escolhas que ela, de forma justificada, defende como objetivas são, na verdade, parte de um projeto que se responsabiliza pelas políticas sociais e sexuais que o texto de Ovídio contém.

A prática de uma tradutora feminista não deve ser a de ignorar ou retirar conteúdos misóginos ou sexistas do conteúdo da cultura de partida, mas garantir que a tradução reflita com clareza e precisão a política cultural e sexual representada, para que assim permita leituras críticas futuras desses textos. Dessa forma, a tradutora defende que, “assim como os Estudos Feministas revolucionaram nosso entendimento de Literatura e História Antiga, a tradução feminista é também capaz de revolucionar como nós comunicamos as complexidades desse passado para as próximas gerações” (McCarter, 2022b, p. 138).

É com esse viés que propusemos a tradução do episódio conhecido como o “raptó de Prosérpina”, encontrado nas *Metamorfoses* de Ovídio, Livro V, v. 341-571, com especial atenção aos momentos de expressão das diversas facetas das personagens femininas apresentadas: Prosérpina, que dá título ao episódio, e Ciane, a ninfa siciliana que se levanta contrária à violência, mesmo que isso signifique desafiar um deus.

### **Tradução feminista das *Metamorfoses* de Ovídio em língua portuguesa**

No episódio recolhido para o presente capítulo, Prosérpina ou Perséfone, a jovem deusa da primavera e filha de Ceres, é levada à força para o submundo pelo seu tio e rei do mundo inferior, Dite (também conhecido como Plutão, ou, em grego, Hades). Embora o poeta Ovídio não apresente títulos para os episódios, há uma

tradição antiga que os nomeia de acordo com o evento central (Hexter, 1987). Dessa maneira, títulos como o *Rapto de Prosérpina* ou o *Rapto de Filomela* tornaram-se conhecidas formas de apresentar – mas sem deixar evidentes – episódios que, em seu cerne, contêm violência sexual. Mitos como o de Io, Calisto e Europa muitas vezes são apresentados com os nomes das protagonistas, exibindo títulos que ignoram e escondem completamente o perpetrador da violência da qual são todas as três vítimas: o deus maior, Júpiter. A omissão do autor do crime, afirma a tradutora:

reflete tendências no jornalismo que têm recebido críticas contundentes de feministas e ativistas queer. Pesquisadoras têm demonstrado que essa linguagem tem consequências reais na forma como o público interpreta a violência sexual, tornando-os mais propensos a atribuir culpa às vítimas. (McCarter, 2022b, p. 142)

Em relação a *Prosérpina*, o dado do estupro não é elemento inquestionável ou um ponto pacífico; mas há indícios fortes o suficiente que podem ser evidenciados, para mostrar que o rapto se configura como uma cena de violência sexual. Isso é uma interpretação do texto de partida, sem dúvida. É também priorizar o político no projeto de tradução como um todo, não somente nas escolhas prévias à tradução, mas também nas ferramentas dentro do texto proposto. No entanto, não significa que deixaremos de observar as questões poéticas. A proposta dessa tradução feminista é valorizar o projeto político de uma tradução que sirva como criação e crítica, sem ignorar o que há de tão importante na obra de Ovídio: sua forma.

Por isso, a partir do texto estabelecido por P. J. Tarrant (2004), decidimos por um projeto de tradução poética justilinear em bieptassílabos, um verso composto por duas redondilhas maiores, tematizado por Chociay (1974) e Alvarez (2019). É um verso já utilizado por alguns tradutores brasileiros para traduzir, entre outros, o hexâmetro dactílico latino e grego, mas ainda não

empregado para as *Metamorfoses*<sup>5</sup>. Ainda que já existam traduções do texto de Ovídio para a língua portuguesa, não há nenhuma que considere o texto em seu viés, nas violências grandes e pequenas que podem ter sido perpetuadas por centenas de anos de traduções não atentas às questões de gênero (*gender*).

Primeiramente, a cena de apresentação em que a deusa Prosérpina aparece é colocada num cenário de brincadeira, com o verbo *ludit* no texto latino. Etimologicamente, é a palavra que dará origem a “lúdico”, um dado geralmente associado à infância. Depois, o mesmo contexto é reforçado por *puellari studio*, aqui traduzido como “zelo infantil”. Dessa forma, a característica prioritária apresentada por Ovídio ao descrever Prosérpina é sua juventude, envolta numa ambientação primaveril, associada à flor da idade. Outro elemento a ser comentado está evidenciado no último verso, que, em língua latina, se apresenta como: “*paene simul visa est dilectaque raptaque Diti*”.

***Metamorfoses, Ov. V, 385-395 (grifos nossos)***

<p>“Haud procul Hennaeis lacus est  a moenibus altae,  nomine Pergus, aquae; non illo  plura Caystros  carmina cynorum labentibus  audit in undis.  silua coronat aquas cingens latus  omne suisque  frondibus ut uelo Phoebeos  submouet ictus.</p>	<p>“Não muito longe dos muros de  Ena há um lago de águas  profundas, de nome Pergo: não  mais do que ele o Caistro, em  suas ondas correntes, ouve os  cantares dos cisnes. A mata coroa  as águas, tudo cingindo, e co’ as  folhas afasta, tal como véu, os  raios do sol de Febo. As árvores  dão frescor; o solo úmido, flores  várias: primavera eterna. Nisso,</p>
--	--

<sup>5</sup> O verso já foi utilizado também para a tradução dos septenários trocaicos em Plauto (Alvarez, 2019) e em Terêncio (Fortunato, 2022). Dois reconhecidos tradutores o utilizaram para a tradução do hexâmetro dactílico: André Malta Campos (2018), com a *Odisseia* homérica, e Adriano Aprigliano (2019), com a tradução do livro VI da *Eneida* de Virgílio. Além disso, temos notícias das traduções de dísticos elegíacos de Marcial em bieptassílabos empreendidas por Milton Marques.



*Metamorfoses, Ov. V, 396-401 (grifos nossos)*

usque adeo est properatus <i>amor. dea territa</i> maesto et matrem et comites, sed matrem saepius, ore clamat, et ut summa uestem <i>laniarat</i> ab ora, collecti flores tunicis cecidere remissis. tantaque simplicitas <i>puerilibus</i> adfuit <i>annis</i> , haec quoque <i>uirgineum</i> mouit <i>iactura dolorem</i> .	Que pressa tem o <i>desejo</i> . A deusa <i>aterrorizada</i> grita à mãe e às companheiras, mas, por mais vezes a mãe, e como ela tinha a roupa rasgado perto do colo, as flores juntas caíram do vestido arrancado. Tamanha era a inocência nos seus anos de menina que esta perda faz também a jovem chorar de dor.
---	--

A primeira escolha, embora simples, é digna de comentário. Priorizamos o uso de “desejo” por *amor*, mesmo com a possibilidade equivalente mais óbvia em língua portuguesa, pois não queríamos emoldurar um contexto de afeição: a cena descrita é de descontrolo provindo da ação do deus Cupido e de sua mãe Vênus, ambas divindades associadas ao erotismo. Portanto, estamos no domínio do desejo sexual. Isso é corroborado pela reação de Prosérpina, *terríta*, o particípio passado do verbo *terreo*, com os sentidos de “aterrar, atemorizar, horrorizar. Solucionamos o caso com a proposição “deusa aterrorizada”, mais do que amedrontada ou só aflita. Era importante que o terror estivesse presente de maneira clara no verso, uma vez que, se não estivesse, poderia ocultar a natureza do episódio.

No verso 398 (*clamat, et ut summa vestem laniarat ab ora*), Prosérpina surge como agente/sujeito do verbo *laniarat*, que tem como possibilidades de tradução “rasgara em pedaços” ou “despedaçara”. Nos textos da Antiguidade este é um lugar comum: a ação de rasgar as próprias roupas, desnudar o peito e arrancar os cabelos como uma forma tipicamente feminina de demonstrar desespero e dor extremas, especialmente em momentos de luto (Azevedo, 2023, p. 7; Ovid, 1996, p. 386). Com o peito desnudado, Prosérpina não demonstra, na configuração apresentada,



sensualidade ou desejo, mas desnuda aquela parte do corpo (*summa ab ora*) como uma evidência de sua vulnerabilidade e fragilidade. A moça performa antecipadamente em si mesma a violência esperada, que certamente ocorrerá.

Em seguida, as flores que recolhera caem de sua roupa, e a deusa chora de dor também (*quoque*) por essa perda; mas poderíamos nos perguntar o porquê desse “também”, pois, afinal, qual outra perda teria sido narrada? Aí nos parece residir algum jogo ovidiano: a outra dor que a jovem chora (*uirgineum dolorem*) estaria implícita, mas já encenada figurativamente. É o que Dyson (1999, p. 285) argumenta como o verdadeiro sentido implícito de amor para os deuses do sexo masculino nas *Metamorfoses*: estupro, ou, neste caso, abuso sexual de crianças.<sup>7</sup> Pode ser difícil definir em que momento a violência ocorre: se antes da descida ao mundo inferior ou depois; ou talvez numa simultaneidade temporal mítica. Mas vejamos: a menina chora não só pela perda que aconteceu (pelas flores caídas), mas também por outra perda; no verso em latim, *iactura* (a perda) é substantivo gramaticalizado a partir do particípio futuro do verbo *iaceo* (arremessar, jogar fora), daí, mesmo assumindo seu emprego metafórico, parece haver ainda uma noção morfossemântica associada ao que está prestes a acontecer ainda.

Com nossa tradução, “esta perda faz também a jovem chorar de dor”, buscamos evidenciar a ideia de que há duas dores, a expressa e concreta pela perda das flores e a implícita e alegórica pela futura defloração. A fim de elucidar o procedimento tradutório empregado aqui, podemos confrontar outras opções de tradução: Carvalho (2010, p. 150) traduz como “esta perda mais lhe causou dor”, Gonçalves (2023, p. 159) opta por “dor virginal tamanha movida por perda tão simples”. Veja-se que, no primeiro caso, uma das perdas (a das flores) causaria mais dor, atenuando a dor do estupro implícito; no outro, a perda (das flores) é

---

<sup>7</sup> “rape, or, in this case, child molestation.”

simplificada e é apagada textualmente qualquer referência figurativa à defloração.

Indo mais à frente no texto, dentro do mesmo mito narrado, aparece a ninfa Ciane, que testemunha a cena. É ela quem se levanta para defender não só a deusa de um casamento funesto, mas também a dignidade da mãe da jovem, Ceres. No entanto, não se apresenta como uma cena de sororidade.<sup>8</sup>

*Metamorfoses, Ov. V, 409-424*

<p>Est medium Cyanes et Pisaeae          Arethusae          quod coit angustis inclusum          cornibus aequor;          hic fuit, a cuius stagnum quoque          nomine dictum est,          inter Sicelidas Cyane celeberrima          Nymphas.          gurgite quae medio summa tenus          exstitit aluo          agnouitque deam 'nec longius          ibitis!' inquit          'non potes <i>inuitae</i> Cereris gener          esse; <i>roganda</i>,          non <i>rapienda</i> fuit. quod si          componere magnis          parua mihi fas est, et me dilexit          Anapis;          exorata tamen, nec, ut haec,          exterrita nupsi.'          dixit et in partes diversas brachia          tendens          obstitit. haud ultra tenuit          Saturnius iram</p>	<p>Entre Ciane e Aretusa, a que vem          de Pisa, há          uma baía onde o mar se fecha com          dois estreitos.          Ali vivia a que tem o mesmo          nome do lago,          Ciane, a mais famosa ninfa entre          as ninfas da Sicília,          Ela apareceu no meio da água, até          a cintura,          reconhece a deusa e diz: "Não irás          mais longe disso",          "Não serás genro <i>de Ceres sem o</i>  <i>seu consentimento</i>:          devias ter <i>implorado</i>, não <i>estuprado</i>          a menina.          E se posso comparar tal com meu          pequeno caso:          Anápis me cortejou, não me casei          amedrontada."          Disse, e esticou os braços em          todas as direções,          atrapalhando-o. Satúrnio não          conteve mais a ira.</p>
---	---

<sup>8</sup> Entendemos sororidade como "um pacto político e ético de irmandade entre as mulheres que despertam práticas a fim de preservar e estimular a proteção, solidariedade e defesa entre as mulheres e, assim, enfrentar o patriarcado" (PENKALA, 2014, p. 225).

terribilesque hortatus equos in gurgitis ima contortum ualido sceptrum regale lacerto condidit; <i>icta</i> uiam <i>tellus</i> in Tartara fecit et pronos currus medio cratere recepit.	Investiu com os cavalos terríveis, brandiu o cetro Torto com braço real e cravejou na baía. <i>Agredida, a terra</i> abriu caminho para o submundo e deixou passar o carro já curvado na cratera.
--	--

O problema crucial, apresentado em língua latina por *non potes invitae Cereris gener esse* (v. 415), seria contrariar a vontade de Ceres, ou seja, caso Ceres não fosse contrária, para Ciane, não haveria impedimento algum. O elemento que chama atenção aqui é o adjetivo *invitus*, “contra a vontade ou forçado”. Utilizamos a palavra consentimento na tradução como forma de atualizar o discurso sobre direitos sexuais das mulheres, pois ressoa com a sensibilidade moderna e as preocupações sobre assédio e violência sexual.

Assim, na visão de Ciane, Dite deveria ter pedido permissão a Ceres para cortejar Prosérpina. O jogo entre *roganda* e *rapienda* (gerundivos perifrásticos que, de forma literal, poderiam ser traduzidos como deveres: “deve ser pedida”, “não deve ser raptada”) é mantido na nossa tradução, e aqui salientamos porque não consideramos a fala de Ciane como um ato de sororidade. A ninfa se preocupa menos com a integridade de Prosérpina e sua dor, e volta sua preocupação primeiro para a autoridade de Ceres, como deusa e mãe.

No fim do trecho, Dite, irado, deixa Ciane e segue em direção ao mundo subterrâneo. Como Prosérpina, sequestrada, e Ceres e Ciane, desrespeitadas, agora também a terra (*tellus*) é agredida (*icta*), e abre-se ao comando violento do deus, em seu carro já inclinado para dentro da cratera, como se também a terra não tivesse escolha em consentir ou não com a invasão. O ato de entrar forçosamente na terra partida faz reverberar também o ato de penetração forçada do episódio, corroborando – se restava alguma dúvida – que todas as personagens femininas apresentadas foram

menosprezadas ou violentadas pelo deus Dite. Traduções sem viés feminista correm o risco de serem negligentes ao não apontar os choques ocorridos no episódio como encontros violentos, tanto ao modular com eufemismos as práticas sexuais apresentadas pelo texto latino quanto ao apagar as referências implícitas no campo da perda da virgindade, da defloração ou da penetração.

### **Considerações finais**

Por fim, esperamos ter demonstrado que uma proposta de tradução feminista para os textos clássicos da Antiguidade pode ser bastante útil: parte de análise semântica cuidadosa, tenta, com algum sucesso, apresentar o texto com novos olhos, buscando soluções tradutórias enviesadas por um projeto que se responsabilize pelas dinâmicas desiguais já presentes no texto de partida, e avaliar elementos que traduções não abertamente ideológicas possam ter inculcido como responsabilidade dos antigos. Os autores na Grécia e em Roma podem ter sido responsáveis por muitas coisas, mas nós também somos.

Essa é apenas uma possibilidade de tradução para um projeto feminista, uma proposta de multiplicar o texto de chegada ao mesmo tempo em que amplia os caminhos de leitura do texto de partida. Como projeto, a tradução feminista depende de ser aceita por quem lê. Só assim, é possível clarificar elementos antes deixados de lado, às vezes por paratexto (prefácios, notas), às vezes com estratégias visíveis no texto traduzido (sequestro, suplemento), rivalizando com a importância dada ao texto de partida quando necessário. É preciso que a própria tradutora dê a si mesma certa autoridade, tanto para acessar criticamente o trabalho de seus predecessores quanto as leituras que tenha herdado deles.

Dessa maneira, a tradução feminista aplicada aos textos da Antiguidade lança um desafio à interpretação de um cânone já estabelecido pela tradição de tradução que, até certo momento, elencava algumas leituras como “naturais” ou “únicas”. O cânone é

essencialmente múltiplo, e, se único nos parece, é porque elegemos todos os dias estruturas e processos que o mantêm dessa maneira.

## Referências

ALVAREZ, B. Primeira tradução dos septenários trocaicos da cena 2 do *Poenulus* de Plauto. In: SILVA, A. C. da et alli (org.). *Inscrições da tradição clássica e oriental na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019, p. 49-61.

APRIGLIANO, A. *O Descimento ao Averno*: tradução do Livro VI de Virgílio. São Paulo: Editora Syrinx, 2019.

AZEVEDO, K. T. C. de. Funestos capillos: quando o cabelo feminino traduz a dor profunda do luto. *Prometheus - Journal of Philosophy*, Aracaju, v. 15, n. 43, p. 210-237, 2023.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Trad. de Fernando Camacho. *Humboldt*, Munique, F. Bruckmann, n. 40, p. 38-45, 1979.

CAMPOS, A. M. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*: uma interpretação do poema de Homero seguida da tradução de oitos cantos. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018. Acesso em: 01 mar. 2024.

CARUNGABA, T. *Traduzindo As bocas inúteis de Simone de Beauvoir*. 2020. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CARVALHO, R. N. B. *Metamorfoses em Tradução*. Relatório Final (Pós-doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

DYSON, J. T. Lilies and violence: Lavinia's blush in the song of Orpheus. *Classical Philology*, v. 94, n. 3, p. 281-288, 1999.

FLOTOW, L. von. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Trad. Ofir Bergemann de Aguiar & Lilian Virginia Porto. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 492-511, mai.-ago. 2021.

FORTUNATO, Heloize Moreira. *O Autopunidor de Terêncio: Estudo e Tradução em verso*. 2022. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

GOROVITZ, S.; FERREIRA, A. M. A. Tradução-Tizar: A Tradução enquanto Resistência e Subversão. *Belas Infiéis*, Brasília, Brasil, v. 10, n. 4, p. 01–18, 2021.

HANINK, J. It's Time to Embrace Critical Classical Reception. *Eidolon*, 01/05/2017. Disponível em: <https://eidolon.pub/its-time-to-embrace-critical-classical-reception-d3491a40eec3>. Acesso em: 25 mai. 2024.

HEXTER, R. Medieval Articulations of Ovid's 'Metamorphoses': from Lactantian Segmentation to Arnulfian Allegory. *Mediaevalia*, n. 13, 1987, p. 63-82.

HOMER. *The Odyssey*. Transl. by Emily Wilson. New York: W.W. Norton, 2017.

McCARTER, S. A Note on the Translation. In: OVID. *Metamorphoses by Ovid*. Translated by Stephanie McCarter. Nova York: Penguin Books, 2022a. p. xxxi-xxxvi.

McCARTER, S. Ovid's Callisto and Feminist Translation of the Metamorphoses. *Journal Eugesta*, Lille, v. 12, p. 137-169, 2022b.

McCARTER, S. Rape, Lost in translation. *Electric Literature*. 01/05/2018. Disponível em: <https://electricliterature.com/rape-lost-in-translation/>. Acesso em: 25 mai. 2024.

MORALES, H. *Feminism and Ancient Literature*. Oxford: Oxford Classical Dictionary, 2019. Disponível em <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8235>. Acesso em: 25 mai. 2024.

MORALES, H. *Presença de Antígona: o poder subversivo dos mitos antigos*. Trad. Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

OVID. *Metamorphoses by Ovid*. Translated by Stephanie McCarter. Nova York: Penguin Books, 2022.

OVID. *Ovid's Metamorphoses: Books 1-5*. Ed. by William S. Anderson. Norman: Oklahoma UP, 1996.

OVID. *P. Ovidi Nasoni Metamorphoses*. Ed. R. J. Tarrant. Oxford Classical Texts. Oxford: University Press, 2004.

OVÍDIO. *As metamorfoses: Edição bilíngue com apresentação, tradução e glossário*. Orgs. Zilma Gesser Nunes & Mauri Furlan. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

PENKALA, A. *A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black*. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014.

# ENTRE “BIRRA” E “REASONING”: UMA CRÍTICA FEMINISTA DA TRADUÇÃO DE “A BIRRA DE UMA ÍNDIA”, DE E. PAULINE JOHNSON (TEKAHIONWAKE)

Catarina Vitória Guimarães Ribeiro<sup>1</sup>

## Introdução

Lefevere (1992) defende que reescritores – tradutores, editores, críticos e antologistas – criam e sempre criaram imagens de um autor, uma obra, um período, um gênero e até de toda uma literatura nacional. Com frequência, essas imagens são mais acessadas e popularizadas pelos leitores do que as realidades a que correspondem (p. 4-5). Este artigo se propõe a analisar a tradução “A birra de uma índia” (2007), de Alexandre Hubner, do conto “A Red Girl’s Reasoning” (1893), escrito pela canadense Emily Pauline Johnson, porque a referida tradução é, salvo engano, a única da autora publicada no Brasil até o momento e, portanto, a única imagem que se tem dela.

Este trabalho é o ponto de partida da minha pesquisa que consiste na tradução comentada de três contos de Johnson: “A Red Girl’s Reasoning”, publicado em 1893 no *Dominion Illustrated*, “My Mother”, em 1909 na *Mother’s Magazine* e “As It Was in the Beginning”, em 1899 no *Toronto Saturday Night*. A seleção dos contos assim se deu porque, além do protagonismo feminino em cada um deles, todos têm em comum a temática das relações sociais e amorosas entre brancos e indígenas no Canadá do século XIX.

A constatação de Lefevere nos vale duplamente neste artigo, porque “A birra de uma índia” está em dois contextos que o autor

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense e bolsista PROEX da CAPES, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Carolina Geaquinto Paganine. E-mail: catarina\_ribeiro@id.uff.br.



descreve como reescrita. Além de ser uma tradução, esta foi encomendada e publicada pela editora Companhia das Letras para sua antologia *Contos de amor do século XIX*, organizada pelo escritor Alberto Manguel. A antologia é também responsável, então, por contribuir na ainda pequena imagem que se projeta do trabalho de Pauline Johnson para o público leitor brasileiro.

Começemos, então, por uma análise de *Contos de amor do século XIX*, que emoldura nossa imagem. A antologia é uma de muitas publicadas pela editora de diferentes autores e temáticas. Sobre ela, a editora resume em sua página do livro no site (Companhia das Letras, s/p):

[...] Manguel percorre dois grandes veios. De um lado, a paixão romântica em suas modalidades sentimentais, perversas, conjugais ou fantásticas – o universo de Balzac, Nerval e Bécquer. De outro, o decoro vitoriano, feito de reservas, meandros e casuísmos, tantas vezes cômicos – e aqui estamos no terreno preferido de autores menos conhecidos no Brasil, como Elizabeth Gaskell e Ronald Firbank, mas também de mestres como Henry James, Kipling e Jacobsen [...]

Como o texto sugere, o tom geral da antologia, composta principalmente por autores do cânone mundial, diverge um pouco da história contada em “A birra de uma índia”. Apesar disso, Manguel deu espaço a alguns contos dissidentes. Entre eles está o de Pauline Johnson, que supostamente “nos apresenta o amor no âmbito não-ocidental” (Companhia das Letras, s/p). Esta é uma promessa baseada na identidade indígena da autora e representa uma simplificação das temáticas do conto que serão explicitadas mais à frente, mas que decerto é instigante para o público leitor.

Antes de continuarmos, se faz necessário conhecer também o tradutor do conto. Alexandre Hubner é formado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e traduz literatura profissionalmente desde 2001 (Companhia das Letras, s/p), além de textos técnicos no começo da carreira (Dicionário de Tradutores, s/p). Para a Companhia das Letras, Hubner traduziu o clássico

1984, de George Orwell, *49 contos*, de Tennessee Williams, entre outras obras e contos nas previamente citadas antologias do século XIX, a maioria também de autores homens.

Na segunda parte do artigo, compreenderemos melhor a fundamentação teórica desta análise. A terceira parte que a sucede é composta por uma breve biografia da autora e apresentação do conto. E, enfim, partiremos para a análise na quarta e última parte.

### **Fundamentação teórica**

A tradução de Alexandre Hubner parece ter sido realizada no que Carol Maier (1998) categoriza como “no deliberate approach” (abordagem não-deliberada, em tradução minha). Em sua análise de problemas e estratégias na tradução de mulheres, esta abordagem é definida pela autora como “nula”. É o tipo de postura que a maioria dos tradutores e tradutoras adotam quando traduzem ficção de autoria feminina, mas também no ato tradutório em geral, não havendo um método de tradução deliberado (p. 98). Maier argumenta ainda que:

A ausência de uma abordagem consciente não significa descuido com o texto, no entanto, nem é totalmente negativa. Muitos tradutores e tradutoras de sucesso discorrem sobre seus trabalhos detalhando problemas e soluções, mas sem definir bases. Eles frequentemente expressam aversão à tradução analítica, preferindo a “espontaneidade” e a “criatividade”. Para tais estrategistas “nulos”, a pergunta “O que é mulher?” não existiria e não haveria qualquer definição de “mulher”. O tradutor ou a tradutora não sentiria necessidade de uma (p. 98)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “The absence of an acknowledged approach does not necessarily imply carelessness, however, nor is it purely negative. Many highly successful translators discuss their work by detailing problems and solutions but without defining principles. They often express a refusal to work analytically, affirming instead ‘spontaneity’ or ‘creativity’. For such ‘null’ strategists ‘What is woman?’ would not be a question, and there would be no definition of ‘woman’. The

Ao pensar em feminismo e tradução, nossa análise poderia se dar somente a partir da teoria de tradução feminista “tradicional”, nomeadamente a das tradutoras e teóricas canadenses. Porém, desde o princípio, o obstáculo a uma análise mais aprofundada através de lentes feministas é justamente a ausência de um projeto feminista a ser identificado na tradução. Então, em que bases nossa análise acontecerá?

Na teoria que se originou no Canadá dos anos 1970, quando cresceu a demanda pela tradução de textos feministas entre o par de línguas oficiais do país, nomes como Louise Von Flotow, Barbara Godard e outras enxergaram na literatura de autoria feminina da época uma especificidade que pedia por uma teoria de tradução inovadora. A questão, porém, é justamente que a teoria feminista canadense é um fenômeno:

[...] intimamente ligado à uma prática de escrita específica em um ambiente ideológico e cultural específico, que existe como resultado de uma conjuntura social específica. É uma abordagem de tradução que se apropriou e adaptou técnicas e teorias da escrita que traduz (Flotow, 1991 *apud* Wallmach, 2006, p. 10)<sup>3</sup>.

Autoras como Nicole Brossard, traduzida mais de uma vez por Barbara Godard, utilizavam a língua como arma criativa para denunciar as opressões do patriarcado e, por isso, contribuíram junto com as teorias pós-estruturalistas para a criação dessa prática de tradução. Considerando apenas essa particularidade, as estratégias feministas seriam limitadas fora do seu contexto de criação.

Segundo análises de Massardier-Kenny (1997 *apud* Yu, 2015, p. 22-23) e Wallmach (2006), no entanto, estratégias definidas pelas

---

translator would not feel a need for one”. A tradução desta citação, assim como nas que não houver indicação do(a) tradutor(a), é minha.

<sup>3</sup> “[...] intimately connected to a specific writing practice in a specific ideological and cultural environment, the result of a specific social conjuncture. It is an approach to translation that has appropriated and adapted many of the techniques and theories that underlie the writing it translates.”

canadenses, como os conceitos de *suplemento*, *prefácio* e *nota de rodapé* e *sequestro* popularizados por Von Flotow, também podem ser encontradas em outras traduções. Massardier-Kenny afirma que apenas o *sequestro* seria uma estratégia propriamente feminista por consistir em “feminizar o texto” (1997, p. 57 *apud* Yu, 2015, p. 23), enquanto Wallmach desconsidera até mesmo essa prática. A última autora percebe ainda, por meio de análise de quatro traduções feministas de obras de Brossard (*These Our Mothers*, *Picture Theory*, *French Kiss*, *Turn of a Pang*), que a inovação dessa teoria nem sempre se dava na prática. Por exemplo, nas traduções de Barbara Godard prevaleceu a “tradução literal” (p. 21).

Wallmach conclui que a ideologia feminista é mais forte na designação das traduções como feministas nos paratextos. Zhongli Yu (2015), em sua interpretação dos resultados encontrados por Wallmach, afirma que o que é “novo” na teoria feminista canadense é o propósito e não as estratégias: as traduções são “feministas em ideologia em vez de em técnica” (p. 26)<sup>4</sup>.

Considero, portanto, pertinente que esta análise da tradução de Hubner seja principalmente ideológica, baseada na minha interpretação do texto e de um olhar feminista interseccional sobre ele.

### **E. Pauline Johnson (Tekahionwake) e “A Red Girl’s Reasoning”**

Emily Pauline Johnson, conhecida pelo também pelo nome artístico e indígena Tekahionwake, foi uma escritora, poeta e artista de performance canadense. Pauline nasceu em 1861, na Reserva Seis Nações do Grande Rio em Ontário, no Canadá, como a caçula dos quatro filhos de Emily Susanna Howells, uma imigrante inglesa, e George Henry Martin Johnson, um líder mohawk por hereditariedade<sup>5</sup>. O casal se conheceu na Igreja Anglicana, onde um

---

<sup>4</sup> “[...] feminist in ideology rather than in technique.”

<sup>5</sup> Os dados biográficos aqui contidos foram retirados largamente do livro *Paddling Her Own Canoe*, escrito por Veronica Strong-Boag e Carole Gerson, cuja referência completa se encontra ao fim do artigo.

tio de Pauline, marido da irmã mais velha de sua mãe, era missionário e George Johnson atuava como intérprete entre as línguas iroquianas<sup>6</sup> do povo dele e o inglês dos colonizadores. A história de amor e de vida dos pais foi contada por meio de certa ficcionalização no conto “My Mother”, escrito por Johnson em 1909. Nele, fica explícita a inconformidade das famílias de ambos ao anunciarem o casamento. Apesar disso, os dois permaneceram juntos até 1884, quando o pai da escritora faleceu.

A partir dessa perda, Pauline, uma irmã e a mãe se mudaram para uma casa menor fora da reserva e passaram a enfrentar dificuldades financeiras. Por esse motivo, por volta de 1884, Pauline decidiu investir na poesia que escrevia desde criança e na vontade de performar provavelmente herdada da aptidão para oratória do pai e do avô. Foi somente sua leitura dramática do poema “A Cry from an Indian Wife” em um evento literário de 1892 que deu início à sua carreira como poeta performática (Sugars; Moss, 2009, p. 392).

Depois de algumas performances, Pauline Johnson decidiu investir em figurinos (um à moda iroquiana e um à moda inglesa) e dividiu suas apresentações em dois momentos. O primeiro era realizado vestida com o figurino de “princesa” indígena, no qual recitava poemas de temática e personagens nativos; o segundo com o figurino de dama inglesa, no qual lia poemas sobre a natureza. Enquanto essa estrutura de performance certamente ajudou a popularizar o trabalho dela, lhe rendendo turnês pelo Canadá, Estados Unidos e Inglaterra, ela também foi alvo de críticas. Um dos argumentos era que a mudança de figurinos poderia representar assimilação cultural na medida que a imagem de indígena dava lugar à imagem de dama inglesa, contrariando os objetivos de Pauline de dar visibilidade aos povos originários e à

---

<sup>6</sup> Atualmente no Canadá, as línguas iroquianas faladas são: Kanyen'kehà:ka (Mohawk), Onyota'a:aka (Oneida), Onoñda'gegá' (Onondaga), Gayogohó:nò' (Cayuga), Onöndowa'ga: Gawë:nö' (Seneca) and Skarù-rë? (Tuscarora). Disponível em: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/iroquoian>. Acesso em: 2 set. 2023.

sua cultura. Uma segunda crítica era direcionada à poética de Johnson, que seguia a tradição literária britânica (Sugars; Moss, 2009, p. 392-394).

Johnson era mesmo um paradoxo, exercendo simultaneamente o papel de ativista pelos povos originários e de apoiadora da Coroa Britânica (Gerson; Strong-Boag, 2000, p. 10). O apoio fora herdado do pai e do avô, mas também foi certamente solidificado pela educação bicultural dela, que valorizou tanto a tradição inglesa da mãe quanto a tradição ancestral mohawk do pai.

Paradoxo à parte, Johnson experimentou relativa popularidade na colônia. Quando a autora veio a falecer de câncer de mama em 1913, sem nunca ter se casado, seu funeral foi um dos maiores da época. Seu prestígio literário e sua memória foram reduzidos com o passar dos anos. Sua poesia, gênero pelo qual ficou famosa, foi incluída em antologias históricas, mas ignorada por antologias que construíram o cânone canadense, talvez porque a crítica literária não soube onde encaixá-la, como sugere Hughes (2012), ou talvez por uma questão ideológica em que o apagamento sofrido por indígenas e mulheres na sociedade canadense se refletiu no cânone literário.

Afinal, apesar das controvérsias e críticas quanto à sua representação indígena, Pauline se considerava e era considerada mohawk. Um dos momentos em que seu ativismo indígena fica claro, para além dos temas presentes em suas obras, é no texto crítico “A Strong Race Opinion: On The Indian Girl in Modern Fiction”, publicado em 1892 no *Sunday Globe*.

Em “A Strong Race Opinion”, Johnson critica a heroína indígena genérica idealizada no imaginário literário branco da época. Existiria apenas uma indígena que parecia sair diretamente das prateleiras empoeiradas de um autor para as do próximo e certamente causava algum tédio ao leitor já ciente do que esperar dela. Segundo Johnson, as características mais marcantes – e que, no entanto, não marcam coisa alguma – dessa personagem “universal” são não possuir sobrenome ou etnia definidos, nem nenhuma descrição real de sua cultura, e possuir um amor

profundo pelo herói branco que eventualmente a leva ao suicídio (Johnson, 1892). Essa personagem existiria mais como um recurso de enredo que por qualquer outro motivo.

Munida desses argumentos e outros, a autora constrói o texto crítico com doses de ironia e indignação e termina com o pedido de que mulheres e homens indígenas realistas sejam representados na literatura.

No ano seguinte, Johnson publica “A Red Girl’s Reasoning”, história que também cumpre um importante papel em apresentar uma personagem indígena diferente da desesperada por autossacrifício. A protagonista que encontramos é radicalmente o oposto da heroína genérica criticada no artigo. O conto narra a história de uma jovem mulher indígena que se casa com um homem branco fascinado pela “cultura dos índios” – nestes termos, já que a relação dele com a cultura indígena é generalizadora, superficial e baseada em exotização – e os conflitos que as diferenças culturais dos dois e o etnocentrismo dele geram.

Concluimos, assim, que a escolha da tradução deste conto para análise é ainda mais pertinente por conter o tipo de heroína indígena que Pauline Johnson gostaria de ler em seu tempo.

### **Análise da tradução**

Nosso ponto de partida para análise da tradução é precisamente o começo. O título<sup>7</sup> “A Red Girl’s Reasoning”, traduzido como “A birra de uma índia”, apresenta duas questões principais a serem discutidas: o uso do termo “índia” e a mudança de valor que vem com “birra”.

Quanto a “índia”, é preciso que abordemos a problemática da terminologia. Entre o fim do século XIX e o início do século XX, quando Pauline Johnson escreveu seus poemas, contos e artigos, termos como “Indian”, “red skin/man/girl/blood”, “tribe” ainda

---

<sup>7</sup> O conto também teve o título “A Sweet Wild Flower” em outra publicação, mas foi esse que se manteve e se popularizou.

eram comumente utilizados. “Indian”, por exemplo, é um termo guarda-chuva imposto pelos colonizadores europeus aos povos originários da América do Norte que apaga completamente a diversidade cultural das muitas etnias existentes (Canlit Guides, 2013). À época, indígenas falantes de inglês se referiam a outros indígenas da mesma maneira também por imposição, ainda que esta fosse inconsciente. Esses termos são atualmente considerados datados, e indígenas argumentam preferência por termos como “Indigenous”, ou “First Nations”, o último sendo mais popular no Canadá que em outros países anglófonos.

Assim como em inglês, no português os termos “índio” e “tribo” designam noções genéricas que apagam a diversidade dos povos originários brasileiros. Não temos acesso ao manual de estilo da Companhia das Letras na época da publicação de *Contos de amor do século XIX* (2007), mas a defesa pelo uso dos termos “indígena” e “povos originários” no lugar de “índio” e “etnia”, “povo” ou “aldeia” (quando relativo ao espaço físico) no lugar de “tribo” foi institucionalizada apenas recentemente se considerarmos o Projeto de Lei 5466/2019 da deputada indígena Joenia Wapichana. O PL foi proposto, como a identificação sugere, no ano de 2019 e culminou na Lei Ordinária 14402/2022 que instituiu o Dia dos Povos Indígenas e revogou o Dia do Índio<sup>8</sup>.

Hubner chega a usar a palavra “indígena” ao menos duas vezes em sua tradução para adjetivar “costumes” e “ascendência”, mas nunca para adjetivar pessoas. Considerando a distância temporal entre a tradução e esta análise e, ainda, a individualidade de cada projeto de tradução, o uso dos termos datados não sofrerá nenhum julgamento de valor em traduções “literais”. De qualquer forma, reafirmo que estes não são mais socialmente aceitos no Brasil, conforme é possível verificar através da Lei Ordinária 14402/2022, dos perfis e notas oficiais da Articulação dos Povos

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2224662>. Acesso em: 2 set. 2023.



Indígenas do Brasil (APIB) e do Manual de Comunicação do Senado Federal<sup>9</sup>, por exemplo.

Voltando à nossa análise do título, temos a tradução de “reasoning” como “birra”. A definição de “reasoning” no Dicionário Merriam-Webster é a seguinte, em tradução minha: “1. o uso de razão, especialmente quando se chega a inferências e conclusões pelo uso da razão; 2. uma instância em que se utilize a razão: discussão”. São apontados como sinônimos “intelecção”, “lógica”, “senso”, “raciocínio”, “razão”, todas palavras incluídas no campo semântico da razão. “Birra”, por outro lado, é definida primeiramente como “ato de aferrar-se a certos comportamentos e não ceder diante de argumentos contrários; renitência, teima, teimosia, tianha.” no Dicionário Michaelis. A definição se amplia, porém, de várias formas, em geral denotando atos no campo do emocional, da histeria e de um comportamento teimoso infantil.

Christine, protagonista do conto, é de fato convicta do seu posicionamento cultural, mas é um posicionamento completamente lógico, como esclarecem as definições em inglês. A escolha de “birra”, nesse caso, tem sua importância do ponto de vista literário, mas há uma implicação semântica inegável uma vez que mulheres são em geral associadas ao emocional excessivo e à histeria, enquanto homens são associados à razão absoluta. A palavra, usada para comportamentos infantis, também pode descredibilizar a cultura indígena que Christine defende no conto e que a leva a tomar as decisões que toma.

Há dois momentos, no entanto, em que a “birra” é muito bem empregada, veremos o primeiro abaixo:

‘Be pretty good to her, Charlie, my boy, or she’ll **balk sure as shooting.**’ (Johnson, 1893, p. 188).

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/estilos/in-dio>. Acesso em: 2 set. 2023.

“Trate-a com carinho, Charlie, seja jeitoso com ela, do contrário ela **embirra**” (Johnson, 2007)<sup>10</sup>.

Esse trecho é o primeiro parágrafo do conto, no qual o pai de Christine, o inglês Jimmy Robinson, está aconselhando o genro. Nos parágrafos que se seguem, percebemos a visão que Robinson tem não só de pessoas indígenas, mas especificamente de mulheres indígenas, e a menção da “birra” contribui para a construção do personagem. No segundo momento, “embirrar” ocorre em referência a esse conselho, ao fim do conto, entre aspas tanto no texto de partida quanto no de chegada.

Ainda em relação ao pai da protagonista, temos alguns trechos indispensáveis, por exemplo:

“[...] and perhaps when you've **owned for eighteen years** a daughter as dutiful, as loving, as fearless, and, alas! as obstinate as **that little piece you are stealing away from me to-day** [...] (Johnson, 1893, p. 189).

“[...] e, quem sabe, só depois de passar pela experiência de **ser por dezoito anos pai** de uma menina tão respeitosa, tão meiga, tão destemida e, Deus o livre!, tão cabeça-dura quanto **essa que você está roubando hoje de mim** [...]” (Johnson, 2007).

Na tradução de Hubner, fica atenuada a ideia de posse que o pai de Christine exprime no texto de partida e que era postura comum do patriarcado da época. A atenuação acontece tanto com a substituição de “owned” por “ser pai”, quanto na omissão de “little piece”.

Essa posse também se manifesta de outras maneiras. No texto de partida, a impressão que temos até o conflito do conto é a de que Christine só existe quando “permitida” pelos homens em sua vida. Seu nome é mencionado duas vezes antes da descrição do

---

<sup>10</sup> Todos os grifos nas citações diretas de “A Red Girl’s Reasoning” e “A birra de uma índia” são grifos meus.

casamento, primeiro pelo pai, depois no parágrafo narrativo que descreve a educação dada pelo pai. “Christine” some após a cerimônia de casamento, sendo substituído pelo pronome “she” (ela) e por outros substantivos e adjetivos atribuídos a ela. O nome só volta a aparecer depois que Charlie a chama de “Christie” em um diálogo e, a partir desse momento, Christine sempre aparece como Christie. Na tradução, no entanto, o nome Christine é utilizado para substituir muitos dos “she” até a personagem ser “nomeada” Christie pelo marido. Existe a possibilidade de o recurso dos nomes ter sido usado intencionalmente por Pauline Johnson e sua ausência na tradução representaria outra atenuação. No entanto, há chances de que essa escolha não tenha se dado na fase de tradução do conto, mas nas etapas de revisão que a sucedem, com o objetivo de tornar o texto o mais claro possível, visto que “Charlie” e “Joe” também aparecem ou desaparecem de partes do texto de chegada.

A fim de investigar mais do sexismo presente nos textos, elenco os seguintes trechos:

1. [...] After a while when they want you and your old surveying chains, and spindle-legged tripod telescope kickshaws, farther west, I venture to say **the little woman will cry her eyes out** - won't you, Christie? (Johnson, 1893, p. 192).

[...] Aposto que se um dia você e a sua parafernália de explorador forem despachados para o Oeste, **tem alguém que aqui vai chorar pitangas** — não é mesmo, Christie? (Johnson, 2007).

2. There was a dance at the Lieutenant-Governor's, and **the world and his wife were there** (Johnson, 1893, p. 192).

Houve um baile na casa do governador provincial, e **Deus e o mundo estavam lá** (Johnson, 2007).

3. If ever human being was worshipped that being was Charlie McDonald; it could scarcely have been otherwise, for the almost

godlike strength of his passion for that **little wife** of his would have mastered and melted a far more invincible citadel than an already affectionate woman's heart (Johnson, 1893, p. 191).

Se um ser humano algum dia fora objeto de veneração, esse ser humano era Charlie McDonald; e dificilmente poderia ter sido de outra forma, pois a força quase olímpica da paixão que ele tinha por aquela **índiazinha** teria vencido e liquidado cidadelas bem mais invencíveis que o coração já enamorado de uma mulher (Johnson, 2007).

4. She always dressed in velvet. No woman in Canada, has she but the faintest dash of **native blood** in her veins, but **loves** velvets and silks (Johnson, 1893, p. 191).

Não usava senão veludo: as canadenses de ascendência indígena, mesmo aquelas em cujas veias corre tão-somente uma minúscula gota de **sangue vermelho, são loucas por** veludo e seda (Johnson, 2007).

Como mencionado anteriormente, a imagem estereotipada da mulher é a de alguém que expressa emoções em excesso, como Charlie sugere na fala do trecho 1, mostrando desconhecimento da personalidade de Christine, que afirma nunca chorar. Creio que “chorar pitangas” traz a mesma carga semântica do texto de partida. No trecho 2, a expressão “the world and their wife” (o mundo e suas esposas) é uma expressão idiomática antiga com denotações sexistas. Na virada do século XIX para o XX, o mundo era dos homens. Como consequência, as mulheres deixavam de existir legalmente ao se casarem, se tornando um só com seus maridos<sup>11</sup>. A tradução pela expressão idiomática aproximada em português “Deus e o mundo” não representa o mesmo sexismo, o apagando.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://constitutioncenter.org/the-constitution/historic-document-library/detail/sir-william-blackstone-commentaries-on-the-laws-of-england-vol-1-the-rights-of-persons-1765-and-vol-2-the-rights-of-things-1766>. Acesso em: 12 jan 2024.

Nos trechos 3 e 4, temos questões de opressão étnica acompanhando as de gênero. No trecho 3, o “índia” foi acrescentado, marcando a identidade racializada da protagonista e relembrando o fascínio “exótico” de Charlie pela esposa. No trecho 4, a mesma marcação se dá no acréscimo de “sangue vermelho”, expressão que sequer é utilizada comumente em português brasileiro. Neste mesmo trecho, a tradução de “love” (amam) como “são loucas por”, mais uma vez acentua o estereótipo da histeria feminina, agora sutilmente.

Por fim, pontuo que a questão racial que foi acentuada em alguns momentos, também foi atenuada em outros, como é possível verificar em um parágrafo de descrição do casamento, no qual o uso de “língua nativa” na tradução, apesar de ainda generalizado, é menos genérico e homogeneizante que o “Indian” do texto de partida, utilizado para “denominar” a língua de Christine e que denota a visão dos brancos do conto sobre o povo dela.

### **Considerações finais**

Em sua tradução de “A Red Girl’s Reasoning”, Alexandre Hubner constrói uma imagem que por vezes atenua e por vezes acentua as opressões racial e de gênero presentes no conto. Foi uma honra e um prazer investigar o trabalho valoroso e repleto de esmero do tradutor, que compensa as inevitáveis perdas entre as duas línguas sempre que possível.

A partir desta análise, parto para uma retradução do conto de Pauline Johnson, agora munida de detalhes que não havia percebido nas minhas primeiras leituras de “A Red Girl’s Reasoning”, mas que, ao longo da produção deste artigo, se mostraram para mim como peças essenciais do texto.

## Referências

BIRRA. *Dicionário Michaelis*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/birra>. Acesso em: 1 set. 2023.

COMPANHIA Das Letras. *Alexandre Hubner*. *Página em website*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/01815/alexandre-hubner>. Acesso em: 10 abr. 2024.

COMPANHIA Das Letras. *Contos de amor do século XIX*. *Página em website*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535911381/contos-de-amor-do-seculo-xix>. Acesso em: 10 abr. 2024.

DICIONÁRIO De Tradutores. *Alexandre Hubner*. Disponível em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AlexandreHubner.htm>. Acesso em: 10 abr. 2024.

GERSON, C.; STRONG-BOAG, V. *Paddling Her Own Canoe: The Times and Texts of E. Pauline Johnson (Tekahionwake)*. Toronto: University of Toronto Press, 2000. (Series: Studies in Gender and History)

HUGHES, B. K. "[T]he subtle but powerful cement of a patriotic literature": English-Canadian Literary Anthologies, National Identity, and the Canon. 2012. Tese (PhD in English Literature) – Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2012.

JOHNSON, E. P. (Tekahionwake). A birra de uma índia. Trad. Alexandre Hubner. In: MANGUEL, A. (org.). *Contos de amor do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JOHNSON, E. P. A Red Girl's Reasoning. 1893. In: GERSON, C.; STRONG-BOAG, V. (org.). *E. Pauline Johnson, Tekahionwake: Collected Poems and Selected Prose*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, p. 188-202.

JOHNSON, E. P. A Strong Race Opinion: On the Indian Girl in Modern Fiction. 1892. *CanLit Guides*. University of British Columbia (Canadian Literature). Disponível em: [http://canlit.ca/wp-content/uploads/2016/02/a\\_strong\\_race\\_opinion.pdf](http://canlit.ca/wp-content/uploads/2016/02/a_strong_race_opinion.pdf). Acesso em: 2 set. 2023.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992.

MAIER, C. Issues in the Practice of Translating Women's Fiction. *Bulletin of Hispanic Studies*, 75:1, 1998, p. 95-108.

PAGANINE, C. G. *Três contos de Thomas Hardy: tradução comentada de cadeias de significantes, hipotipose e dialeto*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

REASONING. *Dicionário Merriam-Webster*. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reasoning>. Acesso em: 1 set. 2023.

SUGARS, C. MOSS, L. *Canadian literature in English: texts and contexts*. Toronto: Pearson Education Canada, 2008.

THE CANLIT GUIDES EDITORIAL TEAM (Vancouver) (ed.). *A Note on Indigenous Terminology*. Disponível em: <https://canlitguides.ca/canlit-guides-editorial-team/an-introduction-to-indigenous-literatures-in-canada/a-note-on-indigenous-terminology/>. Acesso em: 1 set. 2023.

WALLMACH, K. Feminist translation strategies: Different or derived?. In: *Journal of Literary Studies*, 22:1-2, 2006, p. 1-26. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02564710608530388>. Acesso em: 2 set. 2023.

YU, Z. *Translating feminism in China: gender, sexuality and censorship*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2015.

# TRADUÇÃO ESPECIALIZADA: SINGULARIDADES

Eduardo Melo Lemos<sup>1</sup>  
Giovana Cordeiro Campos<sup>2</sup>

## A tradução especializada

Este trabalho encontra-se no escopo da pesquisa de mestrado, orientada pela professora Giovana Cordeiro Campos, em fase inicial, que se propõe a pensar a tradução especializada no Brasil. A tradução especializada é uma modalidade de prática tradutória em que o objeto de partida são textos de caráter científico, técnico, acadêmico, industrial etc., enfim, campos altamente específicos, voltados para comunidades igualmente específicas, compostas por pessoas versadas no conhecimento, técnicas, terminologia e modos de dizer de uma área e/ou subárea particular (os especialistas); daí o uso do termo “textos de especialidade” e, conseqüentemente, o de “tradução especializada”, área da tradução que se ocupa, assim, de textos de especialidade.

Em conformidade com Pietrolungo, Almeida e Carneiro (2016), adotamos a nomeação do campo como “tradução especializada”, pois as nomenclaturas “tradução técnico-científica” ou somente “tradução técnica” nos parece não dar conta da abrangência da área, que engloba tanto manuais altamente técnicos, quantos textos acadêmicos de diferentes composições, como, por exemplo, os de ciências humanas e sociais, que diferem em termos de sua construção de textos acadêmicos de áreas como

---

<sup>1</sup> Mestrando no POSLING UFF (Linha de pesquisa 2: Teorias do Texto, do Discurso e da Tradução) e orientado pela professora Giovana Cordeiro Campos. E-mail: emlemos@id.uff.br, Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-8925-2690>.

<sup>2</sup> Professora Orientadora no POSLING UFF; Professora de Tradução do GLE/UFF e Coordenadora de inglês do Labestrat/UFF. E-mail: [giovanacordeirocampos@gmail.com](mailto:giovanacordeirocampos@gmail.com). Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2494-6477>.



as de exatas e biomédicas. Pimentel e Vilela (2019) também corroboram a escolha da nomeação “tradução especializada”:

Usam-se no Brasil, de forma intercambiável, os termos “tradução técnica” e “tradução especializada” para referir ao que não se encaixa em “tradução literária”, ou “autoral”. O mecanismo de busca do Google retorna 12.600 resultados para a consulta “tradução especializada”, e 65.300 resultados para a consulta “tradução técnica”, demonstrando a preferência por este termo, em detrimento daquele. Frequentemente se despercebe, com o uso metonímico do termo “tradução técnica”, que a tradução técnica é apenas um dos corolários da tradução especializada, que inclui “tradução geral, tradução científica, tradução técnica, tradução jurídica, tradução médica, e outras” (Pimentel e Vilela, 2019, p. 4).

Assim, seguindo os autores acima, todos esses textos envolvem conceitos e terminologias, mas os usos, modos de expressão etc. não são os mesmos: há particularidades, as quais precisam ser mais estudadas.

Um ponto que merece destaque é que a tradução especializada tem os interlocutores definidos de antemão. A linguagem utilizada é chamada por Sager (1993) de “linguagem da especialidade”, adequada para transitar no universo da técnica e da tecnologia. Ou seja, trata-se de uma situação comunicativa em particular que exige um léxico especializado, uma terminologia adequada, que fica marcado de forma maximizada, fenômeno que, conforme afirma Ceravolo (2004), Sager (1990) denomina “situação intensificada”:

**São situações “marcadas”, [...], com propósitos em mira, distintas das situações “não marcadas” da língua comum.** A virtualidade possível da linguagem natural tende a diminuir nas linguagens de especialidade, condição em que o contexto, determinado por assunto (ou tema), delimita também o escopo de algumas palavras, uma vez que há necessidade de compatibilizar os significados (Ceravolo, 2004, p. 29, grifos nossos).

A linguagem da especialidade se baseia em termos ligados a conceitos muito determinados. Assim, ela prioriza a busca por terminologia precisa: um especialista falante da língua de partida e outro especialista falante da língua de chegada devem compreender imediatamente o conhecimento científico sendo transmitido, o que na tradução envolve duas línguas distintas. Para ilustrar, de forma resumida a palavra inglesa “site” pode, como termo, significar uma página da web, um website, quando tratamos de informática: seria uma opção tradutória manter o termo em inglês, o qual seria imediatamente reconhecido pelo falante da língua de chegada. No entanto, se estivermos falando de genética, o mesmo termo é amplamente usado pelos especialistas, em português do Brasil, como “sítio” no caso de sequências genômicas. Se usássemos “local” ou “lugar”, seria inespecífico. De modo similar, se estivéssemos utilizando “site” em um contexto de extração de petróleo, ou da fundação de uma obra, teríamos mais liberdade de escolha terminológica, visto que não se trata de um termo técnico da linguagem da especialidade dos campos em questão. Conforme afirma Sager,

Terminologias específicas são importantes na educação de especialistas e um entendimento da estrutura das terminologias e suas ferramentas de referência relevantes é importante para as pessoas que estão profissionalmente envolvidas com a comunicação, por exemplo, autores técnicos, editores, elaboradores de resumos, compiladores de dados, cientistas da informação e bibliotecários (Sager, 1990, p. 10 tradução nossa).

Cabe acrescentar que um mesmo termo pode ter significados distintos mesmo dentro da mesma área de saber. O termo “discurso” não tem conceitualmente o mesmo sentido para Fairclough e Pêcheux, por exemplo, ainda que ambos os autores possam figurar no “mesmo” campo dos Estudos de Linguagem. Esse é um tipo de conhecimento específico, daqueles que fazem parte da comunidade que estuda a linguagem.

## As ferramentas de tradução e o fazer do tradutor especializado

A Terminologia é uma área ampla e o processamento de terminologia é uma tarefa de especialistas das mais diversas áreas. Na atual era da rápida circulação e virtualização de saberes acadêmico-científicos, o uso de softwares de bancos de dados, dicionários técnicos digitais, bases de dados online construídas de forma colaborativa e *CAT tools* (*Computer-Assisted Translation Tools* – ferramentas de tradução auxiliada por computador, ou seja, tradução mediada por sistemas como os de memórias de tradução) têm sido essenciais para disponibilizar, de forma ágil, as terminologias específicas de uma infinidade de áreas de conhecimento. Faz-se necessário esclarecer que essas ferramentas de auxílio à tradução não são sistemas de tradução com automação total: são sistemas de automação parcial com acesso a glossários e outras ferramentas por parte do tradutor, o qual ainda tem alguma autonomia para aceitar ou não as sugestões do software, de acordo com o conhecimento do campo em questão, da noção que tem das culturas envolvidas e, muitas vezes, de acordo com as preferências dos contratantes do serviço de tradução especializada (aqui, entrariam em questão relações econômicas e de poder, bem como as práticas vigentes no mercado, por exemplo). Mais recentemente temos a forte entrada da inteligência artificial (IA), com ênfase nos chamados Chatbots.<sup>3</sup>

De qualquer forma, cabe argumentar que hoje, para um tradutor ou tradutora que se dedique à prática tradutória especializada, é mandatário (inclusive como regra de mercado) buscar o domínio não somente de idiomas com os quais trabalha e da terminologia adequada da(s) área(s) com a qual (ais) trabalha (o que envolve as convenções e normas utilizadas nos dois contextos:

---

<sup>3</sup> Um chatbot é um programa de computador que usa inteligência artificial (IA) e processamento de linguagem natural (NLP) para entender as dúvidas do cliente e automatizar as respostas a elas, simulando uma conversa humana. Fonte: <https://www.ibm.com/br-pt/topics/chatbots>, acesso em 30/01/2024.

fonte e, sobretudo, meta), mas também as tecnologias, como as CAT *tools* em uso para alcançar a almejada precisão e consistência terminológica. Porém, aliado a tudo isso, também é fundamental o discernimento para adequar os conhecimentos traduzidos à cultura-alvo. Como qualquer outra tradução, apenas verter as palavras de uma língua para outra é insuficiente (muitas vezes ininteligível). Como singularidade desse campo da tradução, temos estruturas e normas estilísticas rígidas, como nos casos de documentos de patentes de invenção, para citar um exemplo, cujo escopo exige precisão para evitar disputas judiciais ou prejuízos em escala industrial internacional.

Tradicionalmente, tem-se a ideia de que a tradução especializada é de segunda classe, mais fácil e rápida, e a utilização de ferramentas de tradução reforçam ainda mais essa ilusão, até porque há a crença do senso comum de que basta ao tradutor utilizar tais ferramentas, sem qualquer trabalho intelectual ou autoral<sup>4</sup>. Nada mais longe da realidade, pois, como já apontava Azenha Júnior, em 1999, na tradução dita técnica também ocorrem incongruências entre conceitos e procedimentos quando se tem duas culturas diferentes em diálogo (p. 78). O referido autor cita o trabalho de Schmidt (1989), o qual apontava, dentre outros, a diferença de classificação dos aços e dos procedimentos de solda entre a Alemanha e os E.U.A., bem como diferenças de construção condicionadas por diferenças climáticas, para citar apenas duas. Para ilustrar, o referido autor cita o conceito de “torres de refrigeração”, para o qual temos “kühlurm”, em alemão, e “cooling tower”, em inglês. O problema é que, na Alemanha, essas construções são elevadas, feitas de concreto armado, e funcionam à base de circulação natural de ar, destacando-se no complexo de energia. Já nos E.U.A. faz-se o uso de células de ventilação, horizontais, e que não se destacam das outras construções. Assim,

---

<sup>4</sup> É possível encontrar na internet vídeos nos quais é defendida a crença de que, com os novos programas, sequer é necessário o conhecimento da língua estrangeira. Ver, por exemplo, Campos e Almeida Júnior (2023).

“para o tradutor [...] o problema aqui seria o tratamento de atributos tais como ‘típico’, ‘usual’ [...], ‘redondo’, ‘alto’, ‘comprido’, entre outros” (Azenha Júnior, 1999, p. 80). Logo, ainda cabe ao tradutor o trabalho de perceber, por meio do domínio da área e/ou por pesquisas, esse tipo de questão para poder construir textos adequados à língua e à cultura-alvo. Se a rigidez conceitual e terminológica é uma singularidade, o fato de a cultura receptora modelar a tradução é algo que une a tradução especializada às demais modalidades tradutórias.

A utilização de ferramentas não é estranha às práticas tradutórias tradicionais, assim como a utilização de dicionários, gramáticas etc. O uso de softwares de auxílio à tradução, pelo menos por enquanto, tem o papel de agilizar e padronizar o mercado globalizado e a circulação de textos em formato eletrônico, não de substituir o tradutor. De acordo com Stupiello,

A fim de alcançar a padronização e a execução de traduções ao ritmo comercial, ferramentas tecnológicas de tradução, como programas de tradução automática e sistemas de memórias de tradução, são cada vez mais adotadas por agências prestadoras de serviços de tradução e tradutores (Stupiello, 2015, p. 21).

Essa circulação de textos eletrônicos para publicação quase imediata em escala global contribui também para a precarização do trabalho do tradutor especializado. Conforme afirma Campos,

São várias as contingências a que está exposto o tradutor sempre que o produto de seu trabalho é compreendido como mercadoria a ser “vendida”, ou seja, como um item de mercado. Entram em jogo a produtividade, os prazos, os trabalhos feitos sob encomenda, o respeito (ou não) a convenções preestabelecidas, as formas de entrada e permanência no mercado etc. [...]. Na forma da sociedade burguesa há um paradoxo: o trabalho que produz a riqueza produz o seu oposto, a miséria. Quanto mais mercadorias o trabalhador produz, mais ele se desvaloriza enquanto mercadoria (Campos, 2017, p. 1650).

Essa lógica de mercado leva à invisibilização<sup>5</sup> do tradutor especializado, a jornadas extenuantes, ao estabelecimento de prazos cada vez mais e mais curtos e, como já dito, à precarização de seu trabalho, além de levantar questões de autoria e ética nas traduções com auxílio das ferramentas modernas. Como destacam Pimentel e Vilela,

As demandas por tradução especializada requerem profissionais ágeis, confiáveis e com um excelente domínio das mais diversas ferramentas de tradução, mas frequentemente os autores de tais demandas oferecem tarifas irrisórias, risíveis e abusivas, para além de negarem qualquer espaço no documento traduzido para atribuição de crédito ao tradutor. [...] A intermediação das agências de tradução, que muitas vezes operam sistemas predatórios de precificação, pouco faz, se é que algo faz, para atribuir reconhecimento ao tradutor e dignidade à sua profissão (Pimentel e Vilela, 2019, p. 4 e 5).

O trabalho do tradutor, principalmente o especializado, que já é desvalorizado e invisibilizado diante da mecanização e das pressões do mercado, encontra hoje, no processo atual de desenvolvimento das Inteligências Artificiais (IAs), um desafio ainda maior.

### **Um novo desafio: a Inteligência Artificial e a tradução**

No cenário atual, as IAs estão ganhando terreno em diversos campos e é crescente o tratamento automatizado da língua movido pela completa datificação da experiência humana (Albano, 2023, n.p). Esse é um fenômeno em andamento que afeta profundamente o mercado de trabalho como um todo, bem como as perspectivas sobre língua e tradução, especialmente o campo da tradução

---

<sup>5</sup> Aqui o termo é usado no sentido lato, mas é possível fazer correlação com a proposta da invisibilidade do tradutor, de Venuti (1986, 1995, 1998), o que não foi nosso objetivo neste artigo.

especializada, a qual “tem relação mais direta com as ditas novas tecnologias, que envolvem, dentre outros, programas de memórias de tradução e bancos de dados terminológicos” (Campos, 2017, p. 1661) e, acrescentamos, as IAs.

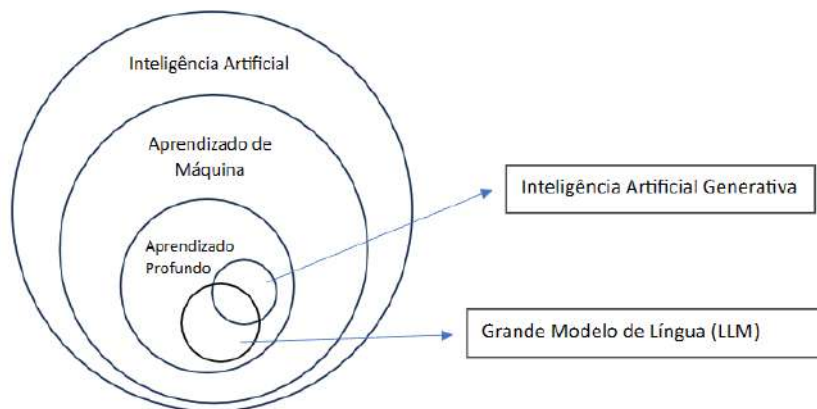
Os grandes modelos de linguagem (*Large Language Models*, LLMs) utilizados pelas IAs generativas são chamados de modelos de texto-para-texto, que se referem “à capacidade de uma IA de receber um texto/comando de entrada (*input*) chamado de ‘prompt’ e produzir um texto de saída (*output*) em resposta. Esta técnica, que dá origem ao que chamamos de Inteligência Artificial Generativa (IA Gen), tem aplicações vastas [...]” (Duque-Pereira e Moura, 2023, p. 3). Ou seja, as inteligências artificiais com capacidade de gerar texto-para-texto (como o *ChatGPT*) e outros *softwares* de tradução automática (como o *Google Translate* e o *DeepL*) são, conforme nomeia Auroux (1992), a grande “revolução tecnológica” de nosso tempo, encaixando-se no que o autor descreve como revolução tecnolinguística da mecanização. A “mecanização da linguagem, de que somos contemporâneos e cujos efeitos experimentamos em nossa realidade” (Freitas e Medeiros, 2020, p. 357) foi antevista por Auroux:

as tecnologias informáticas da linguagem utilizam tudo o que, nos produtos da gramatização, presta-se a um tratamento automatizado, notadamente as gramáticas e os dicionários, e não é nada difícil prever que, sob sua pressão, a forma e o conteúdo desses instrumentos tenderão cada vez mais a se concentrar com as exigências do tratamento automático (Auroux, 1998, p. 289, 290 *apud* Freitas e Medeiros, 2020, p. 357).

Esses grandes modelos de linguagem são a vida e alma das IAs. Os LLMs são modelos de aprendizado profundo, ou seja, o aprendizado não supervisionado com base nos *inputs* de usuários, compilações de dicionários, gramáticas, páginas da *web*, isto é, todo o saber humano digitalizado. Esclarecendo, os LLMs são alimentados por bases de dados realmente gigantescas para executar diversas tarefas, como traduzir, gerar texto etc. Desse

modo, as IAs aprendem a entender diversas gramáticas e idiomas, aprendendo também a reconhecer padrões complexos. Duque-Pereira e Moura (2023, p. 13) ilustram a constituição das IAs:

**Figura 1:** Constituição das Inteligências Artificiais



Fonte: Duque-Pereira e Moura, 2023, p. 13.

Para que as IAs possam reconhecer padrões e criar textos (ou traduzi-los), elas funcionam categorizando e hierarquizando assuntos e termos, em um processo de rotular ou classificar dados denominado 'etiquetagem de dados'. Conforme Albano,

Sublinhe-se que o volume de etiquetas disponíveis para refinar esse cálculo é gigantesco. As mais simples abrangem aspectos tais como as classes gramaticais e as formas textuais de nomeação e referência (por exemplo, nomes próprios, pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, etc.). Vale observar, ainda, que a etiquetagem não se atém às palavras. Compreende também as partes do discurso (p.ex., sujeito, predicado, adjuntos); as frases e sua classificação sintática (p. ex., principal, subordinada e respectivas subclasses); e gêneros textuais orais ou escritos (p.ex., coloquial, literário, jornalístico, jurídico, científico, etc.) (Albano, 2023, n.p).



O aprendizado de máquina (*machine learning*) geralmente funciona com aprendizado profundo<sup>6</sup> que etiqueta os dados de forma automática. No entanto, os LLMs precisam que etiquetadores humanos classifiquem os dados manualmente e aí está uma camada da precarização pela qual o tradutor passa: muitas vezes o tradutor, ao traduzir textos científicos e/ou técnicos, geralmente usa memórias de tradução fornecidas pelo cliente e que, após verificação da adequabilidade dos termos e expressões, são devolvidas ao cliente que, por sua vez, alimenta a sua própria plataforma sem remunerar o tradutor por essas intervenções. Ultimamente, as memórias alimentarão LLMs que fragilizam o futuro da profissão de tradutor especializado.

Com efeito, as IAs retiram toda a sua “inteligência” de diversas fontes humanas, aprendendo e aperfeiçoando-se com cada interação dos usuários. Somente as grandes empresas do ramo da tecnologia (conhecidas como *Big Techs*) têm recursos para manter e operar estruturas tão gigantescas e poderosas de computação e armazenamento de bases de dados que são, na outra extremidade, treinadas e atualizadas pelos usuários desses e de outros sistemas, como os tradutores, que atualizam e corrigem as bases de dados terminológicas em CAT *tools* e outros sistemas.

É que os/as cientistas humanos – linguistas, psicólogos/as, sociólogos/as, antropólogos/as, etc. – responsáveis pelas taxonomias indispensáveis às bases de dados de treinamento dos “grandes modelos de linguagem” são, em geral, cidadãos/ãs de “segunda categoria”, recrutados/as em países pobres, como trabalhadores/as

---

<sup>6</sup> Aprendizado profundo é um subconjunto do *machine learning* baseado em redes neurais artificiais. O processo de aprendizado é profundo porque a estrutura das redes neurais artificiais consiste em várias camadas: de entrada, saída e oculta. Cada camada contém unidades que transformam os dados de entrada em informações que a próxima camada pode usar para executar uma determinada tarefa preditiva. Graças a essa estrutura, um computador pode aprender por meio de seu próprio processamento de dados. Fonte: <https://learn.microsoft.com/pt-br/azure/machine-learning/concept-deep-learning-vs-machine-learning?View=azureml-api-2>. Acesso em 31/01/2024

terceirizados/as e precarizados/as, para as tarefas consideradas “triviais” de etiquetar os dados e, se necessário, tomar decisões sobre categorização (Albano, 2023, n.p).

A precarização que mais demanda reflexão, a nosso ver, é a de tentar reduzir toda a atividade humana a uma série de protocolos e processos artificiais, transformando o tradutor em pós-editor, um corretor ou um treinador, às vezes sequer remunerado, de IAs, sem o reconhecimento de que esse também é um trabalho que envolve saberes e trabalho com a linguagem (não é algo automático). Essa mecanização, fundada no princípio de que toda atividade tradutória é meramente um ato de transposição termo a termo, de uma língua para outra, é uma abordagem simplista e que ignora as diversas nuances do saber tradutório – como as questões culturais, apontadas por Azenha Júnior (1999), transformando, pelo menos no senso comum, o ser humano em um autômato por desconsiderar processos linguísticos e mentais complexos. Se de fato a tecnologia conseguisse reproduzir a inteligência humana, não haveria a necessidade de um pós-editor.

Para ilustrar nossas reflexões, fizemos a tradução de um *abstract*, um resumo em inglês, de uma patente de invenção (documento nº US3745960A, disponível no *site Google Patents*, <https://patents.google.com/patent/US3745960A/en>. Acesso em 24/01/2024). Geralmente, os LLMs conseguem identificar o contexto do texto de entrada e fornecer tradução de acordo com os mesmos parâmetros de estilo e terminologia. Segue abaixo o resultado da tradução:

## Figura 2: Tradução no ChatGPT



**You**

A tanker vessel for carrying liquid material is provided with a cargo area provided with a plurality of spaced apart longitudinal bulkheads and a plurality of parallel transverse bulkheads vertically extending from the main deck of the vessel to the vessel shell, said bulkheads forming a plurality of wing tanks, first central tanks, selected of the first central tanks having a double bottom, divided by a vertical bulkhead into two tanks. The double bottom carries liquid water ballast only, the first selected central tanks carry water ballast or other liquid products, and the remaining tanks carry liquid products. The first selected central tanks are free of bulkhead stiffeners which are provided on the longitudinal and transverse bulkheads.



**ChatGPT**

Uma embarcação tanque para transportar material líquido é equipada com uma área de carga contendo uma pluralidade de anteparos longitudinais espaçados e uma pluralidade de anteparos transversais paralelos que se estendem verticalmente do convés principal da embarcação até o casco da embarcação, esses anteparos formam uma pluralidade de tanques laterais, primeiros tanques centrais, alguns dos primeiros tanques centrais possuem um fundo duplo, dividido por um anteparo vertical em dois tanques. O fundo duplo transporta apenas lastro líquido de água, os primeiros tanques centrais selecionados transportam lastro de água ou outros produtos líquidos, e os tanques restantes transportam produtos líquidos. Os primeiros tanques centrais selecionados não possuem reforços de anteparo que são fornecidos nos anteparos longitudinais e transversais.

Fonte: ChatGPT. Disponível em <https://chat.openai.com/share/2741ff26-67eb-4452-956c-73b6487d3ea8>. Acesso em 24/01/2024.

O experimento foi conduzido para demonstrar que, mesmo com capacidades poderosas de processamentos de dados para a tradução e identificação de contexto, as ferramentas de tradução automática ainda falham na detecção de minúcias culturais extremamente importantes na tradução especializada. No caso em questão, o termo “tanker vessel” foi traduzido como “embarcação tanque”. Embora não esteja totalmente incorreto, a tradução poderia causar estranhamento aos especialistas versados na área em questão (petróleo e gás), pois existe um termo cristalizado e,

inclusive, dicionarizado<sup>7</sup>. O tipo de embarcação “tanker vessel” é conhecido como “navio-tanque”. Nas situações comunicativas especiais, na linguagem da especialidade descrita por Sager, podemos visualizar a gravidade de uma imprecisão como a do experimento:

No caso específico da comunicação entre especialistas em uma disciplina, a existência de termos e expressões padronizados aceitos que o remetente pode supor que o destinatário reconhecerá é de grande utilidade para garantir a comparabilidade do conhecimento, visto que o termo padronizado pressupõe a compreensão absoluta de sua definição. (Sager, 1990, p. 103, tradução nossa)

Conforme afirmamos, apesar de a tradução feita pelo ChatGPT do termo “tanker vessel” não ser errada do ponto de vista linguístico, ela o é do ponto de vista da linguagem da especialidade, uma vez que não é adequada. Assim, tal tradução não garante essa compatibilidade do conhecimento sobre a qual Sager (1990) está discutindo, pois não é o termo padronizado e aceito pela comunidade daquela área/subárea. Há ainda muitas outras questões estilísticas no texto relativas especificamente à área de tradução de patentes, as quais serão discutidas na dissertação. Neste artigo, utilizamos somente o caso supramencionado para fins de ilustração de um caso concreto de tradução sobre terminologia e adequação.

### **Considerações finais**

Diante de nossa breve exposição, afirmamos que é de extrema relevância pensar o campo da tradução especializada, inclusive na sua relação com os estudos de linguagem, pois trata-se de um trabalho com a linguagem que demanda conhecimento específico, capacidade de pesquisa, precisão terminológica e correta

---

<sup>7</sup> Consultar [https://dicionario.priberam.org/navio-tanque#google\\_vignette](https://dicionario.priberam.org/navio-tanque#google_vignette). Acesso em 24/01/2024.

adequação linguística, textual e, também cultural, este último cada vez mais ignorado pelo senso comum e consumidor de traduções. Além disso, conforme afirmam Pimentel e Vilela (2019, p. 4), citando a estimativa de Wolfram Wilss (1999), em 1999 a tradução especializada já correspondia a 80% dos trabalhos no mercado de tradução. Dada a relevância do campo, é importante pensar não só os desafios e as especificidades dessa área de tradução, mas também as novas tecnologias, o papel dos profissionais que atuam nesse mercado e a questão de que estamos lidando com processos linguísticos complexos, daí a relevância de se pensar essas questões também dentro do escopo dos Estudos de Linguagem.

## Referências

ALBANO, E. *Os grandes modelos de linguagem*. A terra é Redonda, 2023. Disponível em <https://aterraeredonda.com.br/os-grandes-modelos-de-linguagem/>. Acesso em: 14 jan. 2024

AUROUX, S. *A filosofia da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

AUROUX, S. *A revolução tecnológica da gramatização*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

AZENHA JÚNIOR, J. *Tradução Técnica e Condicionantes Culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas/FFLCH?USP, 1999.

CAMPOS, G. C. Tradução e mercado: uma análise discursiva. *Domínios de Linguagem*. vol. 11, n. 5. Uberlândia, dez 2017. ISSN 1980-5799. Disponível em: [https://seer.ufu.br/index.php/dominio\\_sdelinguagem/article/view/37440/21492](https://seer.ufu.br/index.php/dominio_sdelinguagem/article/view/37440/21492). Acesso em: 20 out. 2023.

CAMPOS, G.; FERNANDES DE ALMEIDA JUNIOR, E. *Aproveite a tecnologia: discurso sobre a tradução na mídia digital*. *Leitura, [S. l.]*, v. 1, n. 76, p. 299–315, 2023. DOI: 10.28998/2317-9945.202376.299-315.

Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/14286>. Acesso em: 1 fev. 2024.

CERAVOLO, S. M. *Da palavra ao termo: um caminho para compreender museologia*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2004. 231 p. Disponível em (<http://www.museologia.ffch.ufba.br/da-palavra-ao-termo-um-caminho-para-compreender-museologia>). Acesso em: 15 de out. 2023.

DUQUE-PEREIRA, I. da S.; MOURA, S. A. de. *Compreendendo a inteligência artificial generativa na perspectiva da língua*. Scielo Preprints, 2023. Disponível em <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/7077/version/7487>. Acesso em 15 jan. 2024

FREITAS, Ronaldo Adriano; MEDEIROS, Vanise Gomes de. A história das ideias linguísticas como campo para a compreensão dos dicionários online. *Revista Porto das Letras*, Vol. 06, nº 5, 2020.

PIETROLUONGO, M. A.; ALMEIDA, S. A. F. de; CARNEIRO, T. D. *Tradução Especializada / Specialized Translation*. XII Encontro Nacional de Tradutores e VI Encontro Internacional de Tradutores. Uberlândia. 2016. Disponível em: <http://www.abrapt.ileel.ufu.br/pt-br/content/traducao-especializada-specialized-translation>. Acesso em 10 out 2023.

PIMENTEL, J; VILELA, W. O perfil de tradutores de textos especializados atuantes no mercado brasileiro: perspectivas, problemas e expectativas. *Tradterm*. São Paulo, mai. 2019. ISSN.2317-9511.v33i0p70-97. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/332867679\\_O\\_perfil\\_de\\_tradutores\\_de\\_textos\\_especializados\\_atuantes\\_no\\_mercado\\_brasileiro](https://www.researchgate.net/publication/332867679_O_perfil_de_tradutores_de_textos_especializados_atuantes_no_mercado_brasileiro). Acesso em:18 out. 2023.

SAGER, J. C. *A practical course in terminology processing*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.

STUPIELLO, E. N. de A. *Ética profissional na tradução assistida por sistemas de memórias*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.



# **AUTOPUNIDOR DE TERÊNCIO: UMA TRADUÇÃO EM VERSOS VERNÁCULOS**

Heloize Moreira Fortunato<sup>1</sup>

## **Introdução**

Ao pensarmos a respeito da Comédia Latina, sobretudo aquela produzida por volta dos séculos III e II AEC, dois grandes nomes aparecem como os principais expoentes do gênero chamado *palliata*: Plauto (230-180 AEC) e Terêncio (185-159 AEC). O gênero foi popular na comédia teatral produzida em Roma durante o período da República Romana e do Império Romano inicial, tendo recebido influências da comédia grega antiga, especialmente da Comédia Nova, e era caracterizada por seu humor leve, enredos baseados em situações cotidianas e personagens estereotipados. O termo *palliata* deriva do *pallium*, uma peça de vestuário grega, e refere-se ao fato de que as peças desse gênero eram ambientadas em ambientes gregos, muitas vezes em Atenas ou em outras cidades gregas fictícias. Isso reflete a influência da cultura grega sobre a comédia romana e a tendência dos dramaturgos romanos em adaptar e recriar elementos da comédia grega para o público romano. Além disso, tais textos eram versões da chamada Comédia Nova grega, fato que muitas vezes era mencionado nos prólogos das peças latinas.

A comédia paliata, como o próprio nome diz, mantinha os trajes gregos, mas, além disso, os personagens mantinham nomes gregos (às vezes os mesmos presentes nos modelos, às vezes nomes gregos

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos de Linguagem na UFF, com dissertação defendida em setembro de 2022, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e sob orientação do professor Beethoven Alvarez. Email: heloizemoreira@id.uff.br. Orcid: 0009-0009-5180-3544.



reinventados pelos autores latinos), e tanto o ambiente grego, os costumes gregos, como – tende-se em muitos casos a crer – os enredos espelhavam-se nos modelos gregos, geralmente mencionados nos prólogos das peças reescritas. Assim, sabemos, em diversos casos, de qual autor e de qual comédia grega do período da Comédia Nova grega o autor romano fez uso para estabelecer o seu texto. (Gonçalves, 2010, p. 119)

Em relação à estrutura textual, é relevante destacar a organização métrica das peças teatrais, pois o teatro romano adotava uma forma versificada, ou seja, tais peças eram escritas em versos, apresentando uma considerável diversidade métrica, ou uma polimetria que se destaca como uma das características desse texto. Embora houvesse uma preferência por certos tipos de metros em momentos específicos, a variedade métrica era uma característica marcante. A mudança no tipo de verso utilizado servia para indicar alterações nos momentos cênicos, exercendo influência direta na dinâmica das cenas e estabelecendo variações de ritmo ao longo do espetáculo.

Sob esse viés, de acordo com as palavras de Moore (2007, p. 106), essa alternância representaria um aspecto crucial nas comédias de Plauto e Terêncio, indicando o início ou fim da música, além de diferentes modos de representação, dependendo do tipo de cena ou personagem. Um exemplo mencionado pelo pesquisador é o uso do senário iâmbico, frequentemente associado a cenas expositivas, como o prólogo e as primeiras partes das peças, e que também poderiam ser vinculadas com maior frequência a personagens menos cativantes ou simpáticos ao público. Assim, as estruturas musicais das peças trabalhavam em conjunto com o conteúdo cênico e a variedade de personagens presentes no palco.

É possível observar que a variação métrica em Terêncio se manifesta através da alternância entre os tipos de versos iambo-trocaicos, em contraste com a polimetria utilizada por Plauto, que entrecruza versos iambo-trocaicos com metros créticos, báquicos, e outros que são praticamente inexistentes nas obras de Terêncio. Essa

distinção em relação ao estilo métrico de Plauto permitiu a Terêncio desenvolver uma linguagem musical singular. Por exemplo, a menor frequência de versos musicados enfatizava ainda mais sua importância quando surgiam (MOORE, 2007, p. 94). Assim, Terêncio associaria certas nuances métricas a personagens ou momentos específicos da trama, manipulando essa relação de maneira eficaz. Esse recurso conferia um ritmo particular ao texto terenciano, com indicações mais claras dos momentos cênicos, e isso poderia ajudar a guiar os espectadores através da trama das peças.

Nessa perspectiva, o objetivo do presente artigo é apresentar um trecho da nossa tradução da peça *Heautontimorumenos*, traduzida para *O Autopunidor*, de Terêncio, fruto da pesquisa realizada durante a dissertação de mestrado. Considerando a polimetria do texto-fonte, optamos por recriar tal característica no texto-alvo utilizando versos vernáculos para fazer a tradução. Dessa forma, a tradução e a discussão desse texto visam instigar a utilização de novos métodos tradutórios, contribuindo para a fortuna crítica da peça e para a corrente de tradução em versos dos textos teatrais clássicos.

Em nossa abordagem de tradução, optamos por utilizar versos em português para representar os versos latinos, uma prática menos frequente na tradição de tradução para o português, que geralmente se inclina mais para a tradução em prosa. Nossa intenção é recriar os elementos rítmicos presentes nos versos latinos, pois buscamos transmitir tanto a informação estética quanto o conteúdo referencial. Seguindo essa linha de raciocínio, nossa tradução busca, além de capturar o humor da peça, também trabalhar a musicalidade dos versos e sua riqueza de significados através de elementos rítmicos e sonoros, enfatizando a sua importância como elementos significativos no texto.

Para tanto, partimos das ideias de Lefevere (1992) e seu conceito de reescrita, refletindo brevemente sobre cânone e tradição tradutória, Campos (1969) sobre tradução poética e Britto (2012) a respeito do conceito de hierarquização de conteúdos na tradução poética, apoiando-nos, também, no empreendimento

tradutório descrito por Alvarez (2019a e 2019b) de tradução do teatro latino em versos vernáculos.

### **A tradução versificada do teatro latino: perspectivas tradutórias**

Com o intuito de ampliar as possibilidades tradutórias do teatro latino e voltando-nos para um horizonte diferente da tradição tradutória desse tipo de texto, que geralmente conta com uma tradução chamada escolar ou “de trabalho” e é realizada em prosa, optamos por elaborar nossa recriação da peça em versos vernáculos. Acerca disso, pautamo-nos pelas palavras de Alvarez a respeito das traduções realizadas em versos dodecassílabos que analisa:

Desejando ir além da cansada prática escolar de traduzir em prosa para o português a variada poesia latina composta em verso; interessado, principalmente, nas capacidades expressivas e significantes do ritmo, em especial, dentro do que *lato sensu* chamamos de verso; e disposto a experiências tradutórias de poesia, pretendo apresentar, neste texto, algumas traduções poéticas para o português de exemplos de poesia lírica, épica e dramática latina, e até de um texto epigráfico, tendo todas o verso dodecassílabo da poesia de língua portuguesa como fio condutor. (Alvarez, 2017, p. 318)

Optamos, portanto, por realizar uma tradução de teatro antigo em versos vernáculos, adentrando um cenário tradutório que, sobretudo em comparação à tradição de teatro clássico em prosa, se mostra quantitativamente mais reduzido, em uma busca por contribuir com novas traduções versificadas do teatro, explorando suas possibilidades métricas e até mesmo teatrais. Desse modo, é interessante a discussão de Lefevere a respeito de cânone e tradição, pois o ato de traduzir se relaciona intimamente com questões culturais, tradições poéticas e metodologias de composição que ditam não apenas se um texto fará parte de um cânone, mas também quais procedimentos — poéticos e tradutórios — são canônicos.

No livro *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, de André Lefevere (1992), o autor apresenta uma análise provocativa sobre o papel da tradução na construção e manipulação da fama literária. Lefevere desafia a visão tradicional da tradução como um processo neutro e transparente, argumentando que a tradução é inerentemente um ato de reescrita e manipulação que pode moldar a recepção de uma obra em diferentes contextos culturais. Além disso, o autor examina o papel dos tradutores como mediadores culturais e agentes de poder, uma vez que não se limitam à transmissão do significado literal de um texto, mas fazem escolhas interpretativas e estilísticas que podem alterar significativamente sua recepção pelo público-alvo. Essas escolhas são influenciadas por uma variedade de fatores, incluindo considerações comerciais, ideológicas e estéticas.

Nesse sentido, observamos que a tradução — seja ela literária, poética ou teatral — envolve um diálogo intercultural complexo, no qual o tradutor é um mediador entre duas ou mais culturas. Isso significa que as escolhas linguísticas e estilísticas do tradutor não apenas refletem o texto original, mas também são influenciadas pelo contexto cultural do público-alvo, seja ele leitor ou espectador de uma montagem cênica, e pela visão artística da pessoa tradutora (ou, ainda, dos diretores e produtores da peça). Assim, a tradução, no caso do nosso objeto, do teatro latino se torna um espaço de negociação constante entre o original e o novo contexto, onde o sentido da língua é moldado e reinterpretado de acordo com o projeto tradutório pretendido. Ao destacar o papel ativo dos tradutores na reescrita e manipulação de textos, Lefevere nos convida a repensar nossa compreensão da tradução, levando-nos a reconhecer sua influência profunda na forma como percebemos e valorizamos a literatura.

A tradução de uns textos em detrimento de outros pode, portanto, trazer complementações para vazios que existem em determinada língua por meio da relação entre línguas e culturas. Sob essa perspectiva, pode-se considerá-la formadora, porque também é

capaz de trazer novos significados, novas estruturas, novos tipos de organização que até então não existiam na língua de tradução. O contato com o outro possibilita o (re)conhecimento do diferente, a sua apropriação, formas de transformação e um novo jeito de olhar para o texto, para a cultura, para o mundo. (Giglio, 2023, p. 209)

Diante do exposto, a empreitada de traduzir teatro latino em versos vernáculos se insere em um panorama tradutório menos explorado em comparação à tradição de tradução em prosa para esse tipo de texto. Dessa maneira, essa abordagem, que se afasta do convencional, além de buscar contribuir com novas perspectivas para as traduções do teatro antigo, visa, também, a percorrer um terreno pouco explorado, oferecendo novas possibilidades de expressão e experimentação poética. Assim, esta empreitada enriquece e adiciona uma camada a mais à tradição literária e à recepção dos textos latinos, contribuindo para o diálogo intercultural entre a cultura clássica e a contemporânea.

### **Nossa metodologia de tradução**

Conforme dito anteriormente, nosso escopo é a peça terenciana, *O Autopunidor*, que traduzimos em versos vernáculos variados. Para este artigo, apresentaremos um recorte que corresponde a um trecho da cena I do ato I, cujo verso latino é o senário iâmbico — traduzido, aqui, em dodecassílabos —, e um trecho da cena IV do ato II, cujo verso latino é o septenário trocaico — aqui traduzido em bieptassílabos.

Nossas reflexões a respeito da tradução poética partem das elocubrações de Britto (2012) sobre tradução de poesia, e procuramos determinar o que seria mais importante em nosso processo de tradução, trabalhando com o conceito de hierarquização de conteúdos. Nessa lógica, segundo Britto (2012, p. 120), o tradutor precisa identificar os aspectos mais importantes que devem ser necessariamente recriados no texto final, assim como determinar quais elementos podem ser destacados com

menor ênfase, de modo a preservar o equilíbrio na relação entre forma e conteúdo dos versos. Ainda nessa esteira, Haroldo de Campos ensina:

O essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. Por isso sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja: “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. (Campos, 1969, p. 100)

Portanto, no que diz respeito à versificação que trazemos, ela se apresenta da seguinte forma:

**1) Dodecassílabo.** Principalmente os prólogos e a primeira cena das peças latinas eram compostos pelo verso sem acompanhamento por instrumento musical, chamados de senários iâmbicos, que também poderiam aparecer em outros momentos cênicos. O senário iâmbico é um tipo de verso latino composto por seis pés métricos, cada um contendo dois elementos, totalizando 12 elementos poéticos.

<p>[ME.] É tamanho o seu ócio, Cremes, que até cuida da vida alheia que não é da sua conta? (vv. 75-76)</p>
---

**2) Bieptassílabo.** O septenário trocaico é traduzido para bieptassílabos, que consistem em versos compostos por dois versos de sete sílabas (redondilhas maiores), conforme explicado por Chociay (1974) em sua obra Teoria do Verso. Esses versos, por serem redondilhas maiores, apresentam sete sílabas poéticas em cada hemistíquio, separados por uma cesura.

[BA.] Pelos deuses, minha Antífila, | parabéns, mas que sortuda!  
Pois você se dedicou | a ser bela e comportada,  
e nem fico tão surpresa | que todos eles te querem.  
(vv. 381-383)

No que diz respeito à linguagem adotada em nossa tradução, procuramos mesclar um estilo informal com elementos de um discurso mais formal, especialmente nas falas de Menedemo e nas cenas mais intensas dos protagonistas apaixonados. Algumas observações pertinentes em relação a nossas escolhas linguísticas incluem:

**1) Segunda pessoa (singular e plural):** Optamos por evitar o uso das formas de segunda pessoa, com exceção das formas imperativas (fala, faz, volta) e dos pronomes oblíquos (te falei, te considero), os quais são intercalados com pronomes de terceira pessoa.

[CR.] Não **chora**, o que é que aconteceu, me **conta**,  
**bota** pra fora, **confia** em mim, não se **acanha**,  
(vv. 84-85)

**2) Contrações:** Utilizamos contrações em várias partes do texto sem atribuir uma caracterização específica aos personagens (pra, num).

[BA.] é vantagem **pra** vocês serem boas; eu não posso  
(v. 388)

**3) Formas reduzidas (tô, tá, cê):** Empregamos formas reduzidas, especialmente em expressões coloquiais, como "tô perdido" e "e cê sabe".

[SI.] Quem falou? (vê Cremes) **Tô** morto! Será que ele me ouviu?  
(v. 517)

**4) Piadas e frases proverbiais:** Procuramos traduzir por ditos populares existentes na língua portuguesa cujo sentido se

assemelhasse ao texto latino, além disso, também optamos por criar jogos de palavras que pudessem recriar a sonoridade do texto de partida, como frases em que há a repetição de um mesmo radical em duas palavras.

[CLIT.] Ah, tá! Ele não vê que isso entra num ouvido e sai pelo outro.  
[CLIT.] astutus. ne ille haud scit quam mihi nunc surdo narret fabulam.  
(v. 222)

[CR.] Faz sua **sopa**, mas não me faz de **ensopado**.  
[CH.] ita tu istaec tua **misceto** ne me **admisceas**.  
(v. 783)

Sendo assim, nossa tarefa consiste no trabalho com a linguagem e com a forma, constituindo um projeto tradutório que possa abarcar as possibilidades musicais do verso em língua portuguesa e também trazer para o público-leitor-espectador o teatro latino na concepção terenciana do fazer teatral, com seus jogos de engano, revelações, apartes e suas reverberações.

## A tradução

### SENÁRIO IÂMBICO – DODECASSÍLABO

#### ATO I

#### CENA I

*(Cremes entra em cena e começa a observar atentamente seu vizinho, Menedemo, que está com várias enxadas, arando a terra.)*

**CR.** Embora a gente se conheça há pouco tempo  
– desde quando você comprou este terreno –,  
nem fizemos negócios grandes entre nós, 55  
mas cê é boa gente e somos bons vizinhos,  
o que eu acho que é bem próximo de amigos,  
então eu vou te dar um conselho sem medo,  
pois me parece que trabalha para além



do que a idade e suas posses te exigem. 60  
 Ah! Pelo amor dos deuses! Pela fé dos homens!  
 Que você quer? Você já passa dos sessenta!  
 E, aqui na região, ninguém possui tais terras  
 que sejam tão melhores nem tão valiosas.  
 Com tanto escravo, parece não ter nenhum! 65  
 Você é quem faz todas as tarefas deles.  
 Nunca saio tão cedo ou volto tão tarde  
 a ponto de não ver você nessa fazenda  
 cavando a terra, arando ou carregando coisas.  
 Você nunca descansa nem pensa em si mesmo. 70  
 Com certeza essa vida não te faz feliz.  
 Você diz: “estou trabalhando além da conta”,  
 então gasta suas forças fazendo o trabalho,  
 mas seria melhor mandar os escravos.  
**ME.** É tamanho o seu ócio, Cremes, que até cuida 75  
 da vida alheia que não é da sua conta?  
**CR.** Nada do que é humano me é alheio.  
 Veja como conselho ou como indagação:  
 dependendo, ou eu te copio ou te detenho.  
**ME.** Isso aqui cabe a mim; a ti, faz como queira. 80  
**CR.** Um homem deve se castigar? **ME.** Eu mereço.  
**CR.** Sinto muito por seus problemas, o que foi?  
 Por que é que você merece isso? **ME.** Ai, ai! (chorando)  
**CR.** Não chora, o que é que aconteceu, me conta,  
 bota pra fora, confia em mim, não se acanha, 85  
 que eu te ajudo seja com o ombro ou com dinheiro.  
**ME.** Quer saber mesmo? **CR.** Sim, pelo que eu disse antes.  
**ME.** Vou dizer. **CR.** Mas então larga um pouco as enxadas.  
 Para de trabalhar. **ME.** Não. **CR.** Mas por que faz isso?  
**ME.** Permita-me negar a mim mesmo o descanso. 90  
**CR.** Pois não permito! **ME.** Ah, não está sendo justo.  
 (pesando as enxadas) **CR.** São mesmo pesadas. **ME.** Tanto  
 quanto eu mereço.

**SEPTENÁRIO TROCAICO – BIEPTASSÍLABOS**  
**ATO II**  
**CENA IV**

**BA.** Pelos deuses, minha Antífila, parabéns, mas que sortuda!  
Pois você se dedicou a ser bela e comportada,  
e nem fico tão surpresa que todos eles te querem.  
Desse modo, o seu discurso deixa claro o seu caráter:  
e, também, quando eu reflito sobre o seu modo de vida 385  
e o de todas as mulheres que se afastam da gentalha,  
não à toa a sua vida é boa e a nossa não,  
é vantagem pra vocês serem boas; eu não posso  
ser assim, pois os amantes cortejam nossa beleza,  
e se ela acabar, devotam seus desejos para as outras; 390  
e se não fizermos nada, viveremos solitárias.  
Quando vocês decidirem viver com um homem só,  
com costumes parecidos, eles viram seus devotos.  
Por causa disso, vocês são devotos um ao outro,  
para que nenhuma praga caia sobre o seu amor. 395

**AN.** Olha, eu não sei sobre as outras, mas eu sempre me empenhei para que os meus interesses combinassem com os dele.

### **Conclusão**

Em síntese, este artigo explorou a tradução versificada do teatro latino, com foco na obra *Heautontimorumenos*, do comediógrafo Terêncio, em busca de novas perspectivas e possibilidades tradutórias. A partir de uma abordagem que inclui, também, a recriação dos elementos rítmicos e sonoros dos versos latinos, optamos por traduzir em versos vernáculos, uma prática um pouco menos comum na tradição tradutória, que geralmente se concentra na tradução em prosa do teatro clássico. Para isso, buscamos identificar os aspectos mais relevantes a serem recriados na tradução poética, equilibrando forma e conteúdo dentro da nossa proposta tradutória. Além disso, nossa escolha linguística

buscou combinar um registro informal com marcas de discurso mais elevado, refletindo a diversidade de personagens e momentos cênicos presentes nas peças de Terêncio. Ao adentrar um cenário tradutório menos explorado, nossa empreitada visa enriquecer a tradição literária e a recepção dos textos latinos, contribuindo para o diálogo intercultural entre a cultura clássica e a contemporânea. Dessa forma, nossa metodologia de tradução busca não apenas elaborar um texto-alvo que contenha o conteúdo referencial das obras, mas também resgatar a sua musicalidade e riqueza de significados através de elementos rítmicos e sonoros, proporcionando ao leitor-espectador mais uma camada na experiência do teatro latino clássico.

## Referências

ALVAREZ, B. B. Primeira tradução dos septenários trocaicos da cena 2 do *Poenulus* de Plauto. In: SILVA, A. C. da et alii. *Inscrições da tradição clássica e oriental na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2019b, p. 49-61.

ALVAREZ, B. B. Tradução poética de poesia latina: exercícios e práticas. In: SILVA, A.C.; BRAGA, D.V.N.; LIMA, F.L.; KITAHARA, S. *As fronteiras da Antiguidade Clássica e da cultura oriental: Imanências*. Rio de Janeiro: Metáfora, 2017, v. 1, p. 318-331.

ALVAREZ, B. B. Traduzindo Plauto em Verso: O Prólogo de *Poenullus*. In: PAGANINE, C; HANES, V. *Tradução e Criação: entrelaçamentos*. Campinas: Pontes Editores, 2019a, p. 109-142.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. *Metalinguagem & outras metas*:

CHOCIAI, R. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1974.

- ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 21-38.
- GIGLIO, S. S. B. A tradução da comédia aristofânica: reescrita de resistência à tradição. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v. 34, n. 67, p. 205-228, 30 dez. 2023.
- GONÇALVES, R. T. Comédia Latina: A Tradução como Reescrita do Gênero. *Phaos*, Campinas, n. 9, p. 117-142, 2009.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- MOORE, T. J. Music and Metre. In: DINTER, M. T. *The Cambridge companion to*
- MOORE, T. J. Terence as Musical Innovator. In: KRUSCHWITZ, P.; EHLERS, W. W.; FELGENTREU, F. *Terentius Poeta*. Munique: Beck, 2007, p. 93-109.
- Roman comedy*. Cambridge companions to literature. Cambridge; New York: Cambridge
- TERENCE. *The Comedies*. Trad. Peter Brown. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- TERENCE. *The Self-Tormentor*. Trad. Anthony James Brothers, Aris & Phillips, Oxford, 1988.
- TERENCE. *The Woman of Andros. The Self-Tormentor. The Eunuch*. Trad. John Barsby. Loeb Classical Library 22. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- University Press, 2019, p. 101-119.



## UM ESTUDO SOBRE AS RETRADUÇÕES DE *DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT*, DE DYLAN THOMAS

Maria Luiza Mancinho da Silva<sup>1</sup>

No XIV SAPPIL Linguagem, apresentei brevemente minha pesquisa de mestrado, e o texto a seguir é uma síntese do que expus. Meu trabalho consiste em um estudo de doze retraduições para o português brasileiro do poema “Do Not Go Gentle Into That Good Night”, publicado originalmente em 1951, do poeta galês Dylan Thomas (1914-1953). As retraduições são dos tradutores Ana Cristina Cesar (1 e 2), publicadas em 1988; Ivan Junqueira (3), de 1991; Augusto de Campos (4), de 2006; Ruy Vasconcelos (5), postada em 2007; José Francisco Botelho (6), publicada em 2015; Paulo Henriques Britto (7), Leonardo Marona (8) e Rodrigo Madeira (9), todas veiculadas em 2020; Gilmar Leal Santos (10), de 2022; Guilherme Bernardes (11), apresentada em um simpósio na UFPR, em 2023; e, por fim, a retradução de Guilherme Gontijo Flores (12), ainda inédita, totalizando doze retraduições analisadas. Para tanto, valho-me das reflexões sobre retradução de Antoine Berman (1991, 2009 [1995]), Yves Gambier (2020 [1994], 2012)<sup>2</sup> e Faleiros & Mattos (2014); para análise formal dos poemas, dos estudos de Paulo Henriques Britto (2006, 2009) – para as traduções –, e David Keppel-Jones (2001) e Attridge (1996) – para versificação inglesa –, a partir do qual utilizarei os símbolos, tanto para os textos em inglês quanto para as traduções, para indicar as sílabas acentuadas e não-acentuadas, da seguinte forma: x (*xis*) para não-acentuadas; / (*barra*) para acentuadas; \ (*contrabarra*) para acentuadas secundariamente; e | (*barra vertical*) para demarcar a

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos de Linguagem, orientada pelo professor Beethoven Alvarez na Universidade Federal Fluminense. E-mail: marialuizamancinho@gmail.com.

<sup>2</sup> Entre colchetes, indica-se o ano de publicação da primeira edição do texto.

separação de pés. Também consultei os tratados de versificação em língua portuguesa de Castilho (1851), Manuel Bandeira (1960), Chociay (1974) e Said Ali (1999), que me ajudaram a compreender a confecção de versos e a analisar melhor os poemas investigados em meu estudo.

No capítulo 1, apresentei informações bibliográficas sobre o poeta que acredito serem relevantes para o entendimento de sua obra e como ela se situa ao longo de sua vida. Ainda nesse capítulo, comentei o poema “Do Not Go Gentle Into That Good Night” no que diz respeito ao tema, ao contexto de criação e às especificidades do pentâmetro iâmbico e da vilanela – forma fixa utilizada por Dylan Thomas para composição deste poema. Neste momento foram muito úteis os trabalhos de John Ackerman (1991), John Goodby (2013) e Amanda French (2004).

No capítulo 2, discuti o fenômeno da retradução em si e esclareço sob qual perspectiva o estudo presente se sustenta. Ainda neste capítulo, tendo como referência o texto de Marcelo Rondinelli (2015), desenvolvi a ideia de *constelação de retraduições* e exponho a potencialidade de diálogos entre esses múltiplos textos.

No capítulo 3, apresentei as retraduições e os tradutores do poema “Do Not Go Gentle Into That Good Night”. Acredito que, tendo informações paratextuais sobre tradutores e traduções, é possível ampliar nossas leituras e, para isso, consultei livros, artigos e outros textos produzidos pelos tradutores e pesquisei sobre suas vidas e obras, a fim de ampliar o entendimento sobre o projeto tradutório por trás de suas respectivas retraduições de “Do not go gentle”. Ainda neste capítulo, faço a análise das traduções e, para isso, levei em consideração as reflexões de Antoine Berman em “Toward a Translation Criticism: John Donne” (2009) em conjunto com os estudos de Paulo Henriques Britto (2006 e 2012) com relação à tradução poética, e também as reflexões de Attridge (1996) e Keppel-Jones (2001) sobre versificação inglesa. Assuntos como métrica, construção de imagens, metáforas, ritmo, sonoridade, entre outros aspectos que constituem os poemas, foram discutidos neste capítulo. Ao final, propus uma retradução escrita por mim. Nesta

parte, comentei o projeto de tradução de forma introdutória, as minhas motivações e como cheguei a tais escolhas.

Com isso, espero ampliar as possibilidades de leitura e reescrita do poema “Do Not Go Gentle Into That Good Night”. Ainda, espero que a organização e análise das retraduições contribuam para estudos futuros sobre o poema, sobre a poética thomasiana e estudos de tradução poética.

### *“Do not go gentle”*

O poema “Do Not Go Gentle Into That Good Night” começou a ser escrito em 1947, numa viagem que Dylan Thomas fez com sua família à Florença, na Itália. Porém, só foi publicado em 1951, na revista *Botteghe Oscure*, um periódico literário de Roma. Depois, o poema é publicado em 1952 no *chapbook* (um livretinho barato de circulação popular) *In Country Sleep* (Goodby, 2013, p. 374).

“Do Not Go Gentle Into That Good Night” é o título do poema que também é muito conhecido apenas como “Do not go gentle”, e este é o texto mais famoso de Dylan Thomas. Abaixo apresento o poema “Do not go gentle” a partir da edição *The Collected Poems of Dylan Thomas: The Centenary Edition* (2014, p. 234).

#### **Do Not Go Gentle Into That Good Night**

Do not go gentle into that good night,  
Old age should burn and rave at close of day;  
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,  
Because their words had forked no lightning they  
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright  
Their frail deeds might have danced in a green bay,  
Rage, rage against the dying of the light.



Wild men who caught and sang the sun in flight,  
And learn, too late, they grieved it on its way,  
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight  
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,  
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,  
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.  
Do not go gentle into that good night.  
Rage, rage against the dying of the light.

O poema trata de um pedido do Eu-lírico ao seu pai para que brade contra a morte. Este segue uma linearidade argumentativa, enfatizada pelos refrões e com exemplos daqueles que lutaram contra a morte. Os “wise men” (“sábios”), “good men” (“bons”), “wild men” (“loucos”), “grave men” (“graves”), nenhum deles entraram tranquilos nessa noite amena (“good night”). É um suplício para que se lute contra a morte, apesar da sua inevitabilidade.

Além do tema e da linearidade argumentativa do poema, é importante destacar ritmo, métrica e a forma fixa utilizada por Dylan para compô-lo. Trata-se de uma vilanela, escrita em pentâmetros iâmbicos, tópicos que serão brevemente tratados adiante.

### *Vilanela*

A vilanela, também conhecida como vilancete ou vilanesco, é um tipo de poema de forma fixa, assim como o soneto ou a sextina. Para César-Pierre Richelet (Scott, 1993, p. 1358), a vilanela consiste em 19 versos que normalmente se apresentam divididos em cinco tercetos seguidos de um quarteto, com duas rimas intercaladas e dois refrões que se repetem ao longo do poema e nos dois últimos

versos. Para Sânzio de Azevedo<sup>3</sup>, a vilaneta “é escrita em tercetos sob duas rimas unicamente, repetindo o primeiro e o terceiro versos do 1º terceto, ao fim de cada terceto do poema, alternadamente e repetindo juntos ao fim do poema numa quadra” (1997, p. 217).

Para Manuel Bandeira (1960, p. 553), a estrutura é um poema formado por tercetos de rimas intercaladas, num esquema A’BA’’ ABA’ ABA’’, com dois refrões que são apresentados na primeira estrofe, que se alternam a cada mote. Tanto Bandeira quanto Sânzio não determinam um número de versos ou estrofes para a vilaneta.

Em seu artigo “The Myth of the Fixed-Form Villanelle” (2003), Kane comenta sobre a manufatura da forma fixa da vilaneta, artificializada por prosodistas franceses, indicando que a ideia de retomar uma suposta tradição poética foi abraçada por muitos poetas desde então. Foi no século XIX que a vilaneta espalhou-se pelo Reino Unido por meio de nomes como Oscar Wilde, Edmund Gosse, Austin Dobson, Andrew Lang e John Payne. No século XX, a forma foi, em geral, desprezada pelos modernistas, mas recebeu a atenção de poetas como William Epton, W. H. Auden, Sylvia Plath, Dylan Thomas e também James Joyce, que acrescentou uma vilaneta em seu romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* como um poema escrito pelo personagem principal, Stephen Dedalus. Dentre as vilanetas dos autores citados, “Do Not Go Gentle Into That Good Night” tornou-se a mais conhecida.

### *O verso do poema: pentâmetro iâmbico*

O poema “Do Not Go Gentle Into That Good Night” tem metro específico. Cada verso tem cinco pés formados por uma sílaba fraca, seguido por uma sílaba forte. Esse ritmo é conhecido como iâmbico, e como são cinco pés poéticos, é chamado de pentâmetro

---

<sup>3</sup> Informação que o autor retira do texto de Manuel do Carmo, *Consolidação das leis do verso* (1919, p. 248).

iâmbico. Esse também é o metro mais recorrente da poesia de língua inglesa e foi muito usado por Shakespeare, a exemplo de:

x / x / x / x / x /  
 Shall I compare thee to a summer's day? (Shakespeare, Sonetos, 18.1)

Há algumas variações do pentâmetro iâmbico que o estudioso Keppel-Jones chama de “radicais” (2001, p. 56). Estas seriam o coriambo, caracterizada por uma sílaba forte, seguida de duas fracas e uma forte, e pode ser sinalizada como / x x /; o iambo menor, caracterizada por duas sílabas fracas seguidas de duas sílabas fortes, representadas como x x / /; e o terceiro, ao qual ele chama de epítrito segundo, e consiste em uma sílaba forte, seguida de uma fraca, seguida de duas fortes, representada por / x / /. A partir dessas classificações, conseguimos observar que o poema de Dylan Thomas, apesar de ser indiscutivelmente construído por pentâmetros iâmbicos, apresenta variações que fogem do ritmo *beat* e *off-beat*<sup>4</sup>, mais comumente reconhecidos.

Abaixo está uma proposta de escansão de “Do not go gentle”:

- x / | \ / x || / x / | \ /
1. Do not go gentle into that good night,  
 \ / | x / || x / | x / | x /
  2. Old age should burn and rave at close of day;  
 / / | x / || x / x | x x /
  3. Rage, rage against the dying of the light.
- x / / | x x / || / / x /
4. Though wise men at their end know dark is right,  
 x / | x / | x / || x / x | /
  5. Because their words had forked no lightning they  
 x / | \ / x || / x / | \ /
  6. Do not go gentle into that good night.

---

<sup>4</sup> *Beat* é a nomenclatura do iambo (sílabas fraca + sílaba forte), enquanto que *off-beat* é o troqueu, o oposto (sílabas forte + sílaba fraca).

- / / | x / | / / || /x | x /
7. Good men, the last wave by, crying how bright  
x / / | x x / || x x / /
8. Their frail deeds might have danced in a green bay,  
/ / | x / || x /x | x x /
9. Rage, rage against the dying of the light.  
/ / | x / | x / || x / x /
10. Wild men who caught and sang the sun in flight,  
x / | x / || x / x | x x /
11. And learn, too late, they grieved it on its way,  
x / | \ / x || / x / | \ /
12. Do not go gentle into that good night.

- / / | x / || x / | x / x /
13. Grave men, near death, who see with blinding sight  
/ / | x / || x / x | x x /
14. Blind eyes could blaze like meteors and be gay,  
/ / | x / || x / x | x x /
15. Rage, rage against the dying of the light.

- x / | x / x || / | x x x /
16. And you, my father, there on the sad height,  
/ / | x / || x x / / | x /
17. Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.  
x / | \ / x || / x / | \ /
18. Do not go gentle into that good night.  
/ / | x / || x / x | x x /
19. Rage, rage against the dying of the light.

### *Uma proposta de retradução*

Nesta parte do trabalho apresento a minha retradução. Meu projeto consiste em recriar “Do not go gentle” enquanto uma vilaneta, ou seja, tercetos sob duas rimas somente, com dois refrões que se repetem ao longo do poema, porém em versos livres. O propósito por trás do texto é de funcionar também enquanto letra

de canção<sup>5</sup>. Além de trabalhar a musicalidade, particularidade latente do tipo de texto – vilanela –, recriei as imagens evocadas por Dylan Thomas, pois este aspecto do poema original, assim como de toda a obra do autor, é uma característica marcante. A narrativa da tradução é linear, tal qual no original, e apesar da repetição por meio dos refrões que já reforça o pedido do eu-lírico, adicionei uma terceira repetição da palavra “raiva” no segundo refrão, com desejo de intensificar ainda mais a emoção da voz do poema. Concluo a vilanela tal qual Augusto de Campos, invertendo os refrões, por apostar na leitura de poema-infinito, que passa a ser possível por trás deste artifício.

### **Não vá tranquilo nessa noite amena**

Não vá tranquilo nessa noite amena  
Velhice vai arder e delirar no fim  
Raiva, raiva, raiva contra a luz morrendo

Se os sábios sabem que o escuro é certo  
E suas palavras a luz não vai partir  
Não vá tranquilo nessa noite amena

E os bons sorrindo no último aceno  
Em atos frágeis bailam na baía  
Raiva, raiva, raiva contra a luz morrendo

Se os loucos cantam ao sol em cena  
E lamentam tarde tal travessia  
Não vá tranquilo nessa noite amena

Se os sérios morrem com a visão pequena  
Olhos cegos como fogos de artifício  
Raiva, raiva, raiva contra a luz morrendo

---

<sup>5</sup> É possível ouvir a canção através do link <https://drive.google.com/file/d/1QYoFCpJHc8fMfn7CwaXUml6kMyGlrvc/view?ts=657cd6ee>.

E tu, meu pai, de cima vendo  
Pragueja, reza, te faço um pedido  
Raiva, raiva, raiva contra a luz morrendo  
Não vá tranquilo nessa noite amena

Em minha tradução, busquei reproduzir ritmo iâmbico. Com relação a métrica, utilizei versos livres, buscando um decassílabo. Outra transformação importante, além da métrica, foi a das rimas. Enquanto Thomas construiu seu poema nas vogais /ai/ e /ei/, eu construí rimas nas vogais /ê/ e /i/. Vale destacar também que no verso 4, a vogal /ê/ abre para /é/.

Outra mudança é a do segundo refrão. No poema de Thomas, temos “Rage, rage against the dying of the light”, enquanto que no meu temos “Raiva, raiva, raiva contra a luz morrendo”. Essa repetição da palavra “raiva” por mais uma vez traz ainda mais ênfase para a raiva contra a luz morrendo. Ainda em relação a refrões, tendo como referência a retradução de Augusto de Campos, troquei a ordem dos refrões na última estrofe. Enquanto Thomas termina o poema com “Do not go gentle into that good night//Rage, rage against the dying of the light”, fiz como Augusto de Campos e termino com “Raiva, raiva, raiva contra a luz morrendo / Não vá tranquilo nessa noite amena”, sendo este o último e também o primeiro verso do poema. Dessa forma, uma dimensão de poema-infinito se abre.

Com relação a transformações semânticas e imagéticas, podemos destacar algumas. No verso 7 do poema original, temos “Good men, the last wave by, crying how bright”, e em minha tradução outra imagem é formada. Se no poema de Thomas os “Good men” estão chorando, apesar de ser um choro “bright”, feliz, iluminado, em minha tradução os “homens bons” estão sorrindo no último aceno.

No verso em 10, “Wild men who caught and sang the sun in flight”, recriei outra imagem. O autor explora a expressão conhecida “caught the sun” para criar uma cena. Uma das características da escrita de Thomas é sobrepor imagens quase

inimagináveis. É o que acontece nesse verso, uma sobreposição de imagens, possivelmente até uma sequência de imagens, dos “wild men” (“homens loucos”) “who caught and sang the sun” (“que pegou e cantou o sol”), e esse sol não está estático. Há certo dinamismo, pois esse sol está “in flight” (“em vôo”). Traduzi para “Se os loucos cantam ao sol em cena”, com uma imagem enigmática, porque não conseguimos determinar que cena é essa, e de certa forma dialogando com a técnica de Thomas de sobrepor imagens e criar cenas muitas vezes indecifráveis.

A última transformação imagética que fiz é a do verso 17. Enquanto no poema de Thomas ele pede “Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray”, traduzi para “Pragueja, reza, te faço um pedido”. Ou seja, em meu poema, o pai não está chorando.

### *Considerações finais*

O poema e a música são passíveis de recriação. Com isto, quero dizer que notas, acordes ou até mesmo o ritmo da música, podem ser reinterpretados e recriados de diversas maneiras, por vários tipos de instrumentos. A retradução é um fenômeno intrínseco à recriação e a ideia é que meu projeto deixe este aspecto em evidência.

O poema permite ser recriado de diversas maneiras porque suas dimensões estéticas – como o ritmo, as rimas, a métrica, as imagens, a linha argumentativa, a narrativa, etc. – podem ser reelaboradas de praticamente infinitas maneiras. Todas as camadas de significação deste poema, articuladas, propiciam respostas multicriativas de variados tradutores. Isso, somado ao poder de circulação potencializado pela internet e outras culturas de massa – na época de Dylan Thomas, o rádio, e agora, no século XXI, o cinema –, fizeram do texto um poema *pop*, pertencente a um fenômeno retradutório múltiplo e abundante.

**Quadro de retraduições**

<b>TRADUTORES</b>	<b>RETRADUÇÕES</b>	<b>ANO DE PUBLICAÇÃO</b>
Ana Cristina Cesar	Não aceita conformado a noite mansa	1988
	Não entres docilmente nesta noite mansa	1988
Ivan Junqueira	Não entres nessa noite acolhedora com doçura	1991
Augusto de Campos	Não vás tão docilmente nessa noite linda	2006
Ruy Vasconcelos	Não entre tão depressa nessa noite escura	2007
José Francisco Botelho	Não entres mansamente nessa noite funda	2015
Paulo Henriques Britto	Não entres dócil nessa noite suave	2020
Leonardo Marona	Não caia gentil nessa noite boa	2020
Rodrigo Madeira	Não entre nessa boa noite assim bom moço	2020
Gilmar Leal dos Santos	Não entre sereno naquela noite boa que cai	2020
Guilherme Bernardes	Não entra dócil nesta noite boa	2023
Guilherme Gontijo Flores	Não vai tão manso à noite que seduz	2023
Maria Luiza Mancinho	Não vá tranquilo nessa noite amena	2023



## Referências

ACKERMAN, J. *A Dylan Thomas Companion: Life, Poetry and Pose*. The Macmillan Press, 1991[2001].

AMARAL, V. A. do. Broadening the notion of retranslation. Florianópolis, *Cadernos de Tradução*, vol. 39, n. 1, p. 1-21, 2019.

ATTRIDGE, D. *Poetic Rhythm: an introduction*. Cambridge University Press, 1996.

AZEVEDO, S. de. *Para uma teoria do verso*. Fortaleza: Editora UFC, 1997.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. *Enciclopedia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960.

BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Trad. Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène C. Torres. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 1-8, 2017.

BERMAN, A. La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, n. 4. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris: 1990. Disponível em: <http://palimpsestes.revues.org/596>. Acesso em: 3 ago. 2022.

BERMAN, A. *Towards a Translation Criticism: John Donne*. Trad. Françoise Massardier-Kenney. Kent: The Kent State University Press, 2009.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2012.

BRITTO, P. H. Padrão e desvio no pentâmetro iâmbico: um problema para a tradução. *X Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro, 2006.

CAMPOS, A. de. *Poesia da recusa*. Perspectiva: São Paulo, 2011.

CAMPOS, H. de. *Da Tradução como Criação e como Crítica. Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de Metrificação Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- CESAR, A. C. *Crítica e Tradução*. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.
- CHOCIAY, R. *Teoria do Verso*. McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- FALEIROS, A.; MATTOS, T. A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 3, n. 2, 2014.
- FRENCH, A.; KANE, J. Villanelle. In.: GREENE, Roland. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press: New Jersey, 2012, p. 1520-1521.
- FRENCH, Amanda. *Refrain, Again: The Return of the Villanelle*. A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. University of Virginia, 2014 [2004]. Disponível em: <https://villanelle.amandafrench.net/>. Acesso em: 12 ago. 2022.
- GAMBIER, Y. Retradução, retorno e desvio. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 9, n. 5, p. 301-310, out./dez. 2020 [1994].
- GOODBY, J. *The Poetry of Dylan Thomas: Under the Spelling Wall*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- GÜRÇAGLAR, S. T. Retranslation. *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*. 2. ed. London & New York: Routledge, 2014.
- JUNQUEIRA, I. Dylan Thomas: um perfil. *Três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KANGUSSU, A. *A Forja de uma fala: tradução do Livro Primeiro de O Prelúdio*. Niterói, 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

KENNEL-JONES, D. *The Strict Metrical Tradition: Variations in the Literary Iambic Pentameter from Sidney and Spenser to Matthew Arnold*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

KOSKINEN, K.; PALOPOSKI, O. Retranslation. *Handbook of Translation Studies* (vol. 1). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, p. 294-298.

MARIANNI, A. "Non andartene docile in quella buona notte". *Poesie*. Giulio Einaudi Editore, 1970.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAID ALI, M. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SCOTT, C. Villanelle. In: BROGAN, T. V. F.; PREMINGER, A. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press: New Jersey, 1993, p. 1358.

THOMAS, D. "Do Not Go Gentle Into That Good Night". *The Collected Poems of Dylan Thomas: The Centenary Edition*. Londres: Orion, 2014.

THOMAS, D. "Não aceita conformado a noite mansa" e "Não entres docilmente nessa noite mansa". Trad. Ana Cristina Cesar. In: *Crítica e Tradução*. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

THOMAS, D. "Não caia gentil nessa noite boa". Trad. Leonardo Marona. *Revista a palavra solta*, s. l., 20 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/tr%C3%AAs-poemas-de-dylan-thomas-por-leonardo-marona>. Acesso em: 30 mar. 2022.

THOMAS, D. "Não caia gentil nessa noite boa". Trad. Leonardo Marona. *Revista Cult*. São Paulo, 23 de novembro de 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/leonardo-marona-traduz-dylan-thomas/>. Acesso em: 3 ago. 2022.

THOMAS, D. “Não entra dócil nessa noite boa”. Trad. Guilherme Bernardes. Inédita, 2023.

THOMAS, D. “Não entre nessa boa noite assim meu moço”. Trad. Rodrigo Madeira. *Escamandro*, s. l., 18 de dezembro de 2015. Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2015/12/18/dylan-thomas-por-jose-francisco-botelho/>. Acesso em> 30 mar. 2022.

THOMAS, D. “Não entre sereno naquela noite boa que cai”. Tradução de Gilmar Leal dos Santos. Biblioteca Pública do Paraná, 2020. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Poemas-Dylan-Thomas>. Acesso em: 13 set. 2023.

THOMAS, D. “Não entre tão depressa nessa noite escura”. Trad. Ruy Vasconcelos. *Afetivagem*, s. l., 5 de abril de 2007. Disponível em: <http://afetivagem.blogspot.com/2007/04/no-entre-to-depressa-nessa-noite-escura.html>. Acesso em: 30 mar. 2022.

THOMAS, D. “Não vai tão manso à noite que seduz”. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Inédita, 2023.

THOMAS, D. “Não vás tão docilmente nessa noite linda”. Trad. Augusto de Campos. In: *Poesia da recusa*. Perspectiva: São Paulo, 2011.

THOMAS, D. Não entres dócil nessa noite suave. Trad. de Paulo Henriques Britto. *Revista Cult*. São Paulo, 25 de maio de 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/paulo-henriques-britto-dylan-thomas/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

THOMAS, D. *Poemas Reunidos 1934-1953*. Trad. Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

THOMAS, Dylan. Não entres mansamente nessa noite funda. Trad. de José Francisco Botelho. *Escamandro*, s. l., 18 de dezembro de 2015. Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2015/12/18/dylan-thomas-por-jose-francisco-botelho/>. Acesso em 30 mar. 2022.

O Seminário dos Alunos do Programa de Pós - Graduação em Estudos de Linguagem da UFF (SAPPIL - Linguagem) e o Seminário de Egressos (SEPEL-Posling), realizados entre 23 e 27 de outubro de 2023, abordaram o tema “Estudos de Linguagem: (re)construindo políticas de pesquisa”. Seguindo novos ares da conjuntura sociopolítica do País, esses importantes encontros científicos tiveram o objetivo de reafirmar a relevância da pesquisa linguística e proporcionar a pós-graduandos/as e graduandos/as um privilegiado espaço de apresentação de seus trabalhos. Como frutuoso resultado desses eventos, vem a lume este livro, que está organizado em dois volumes, reunindo, ao todo, expressivos cinquenta textos ligados à linha de pesquisa “Teorias do Texto, do Discurso e da Tradução” do Posling-UFF. Os vinte e um capítulos que compõem este primeiro volume, por sua vez, subdividem-se em duas partes: Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso e Estudos da Tradução.

