

LUANA VITORIANO-GONÇALVES
TACIA ROCHA
(ORGS.)

INTERFACES DO SENTIDO

Narrativas, Identidades e

Representações Sociais



COLEÇÃO LETRAS E COMUNICAÇÃO VOL.2



Pedro & João
editores

Interfaces do sentido: Narrativas, identidades e representações sociais

Coleção Letras e Comunicação
Volume 2

Apoio:

The logo for Pedro & João editores consists of a stylized, black, calligraphic flourish above the text 'Pedro & João' in a bold, black, serif font. Below this, the word 'editores' is written in a smaller, black, lowercase, serif font.

Pedro & João
editores

**Luana Vitoriano-Gonçalves
Tacia Rocha
(Organizadoras)**

**Interfaces do sentido:
Narrativas, identidades e
representações sociais**

**Coleção Letras e Comunicação
Volume 2**

Apoio:




Pedro & João
editores

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.

Luana Vitoriano-Gonçalves; Tacia Rocha [Orgs.]

Interfaces do sentido: Narrativas, Identidades e Representações Sociais.
Coleção Letras e Comunicação. Vol. 2. São Carlos: Pedro & João Editores,
2025. 171p. 16 x 23 cm

ISBN: 978-65-265-2105-2 [Digital]

1. Representações culturais. 2. Identidades marginais. 3. Cultura pop e mídia.
4. Resistência discursiva. I. Título.

CDD – 370

Capa: Bárbara de Santi Soares

Projeto Gráfico: Daniel Fernando Contrigiani e Maria Fernanda Nishiyama Pintinha

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

Revisão: Claudinéia Cristina Valim Schiavon

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

13568-878 – São Carlos – SP

2025

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
Claudinéia Valim-Schiavon	

Parte I – Literatura, Resistência e Identidades marginalizadas . 13

ESCRITA DE RESISTÊNCIA: A MULHER NEGRA EM PERSPECTIVA NO CONTO ‘MARIA’ DE CONCEIÇÃO EVARISTO	15
Kaio Vinicius Cardoso Gomes	

LIÇÕES SOBRE DECOLONIALIDADE NA LITERATURA: A LÍNGUA, O CORPO E O FEMININO EM ORAÇÃO PARA DESAPARECER, DE SOCORRO ACIOLI	31
Gabriela Fonseca Tofanelo Mariana Cristine Gonçalves	

DISCURSOS SOBRE DIVERSIDADE E DIREITOS INDÍGENAS: RESISTÊNCIA E REPRESENTAÇÃO NAS MARGENS DO SOCIAL	47
Luana Vitoriano-Gonçalves Claudineia Valim-Schiavon Tacia Rocha	

Parte II – Narrativas Audiovisuais e Releituras Culturais..... 73

A RESSIGNIFICAÇÃO DA PERSONAGEM CINDERELA NA FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA	75
Elisa Peres Maranhão Valquíria John	

**CULTURA POP E PERFORMANCE: AS “NOVÍSSIMAS”
FORMAS DE COMUNICAÇÃO POLÍTICA NO FEMINISMO
CONTEMPORÂNEO..... 93**

Bruna Neves Pellegrini

**AKIRA (1988): UMA ANÁLISE SEMIÓTICA A PARTIR DA
ESTÈTICA E SUA INFLUÊNCIA PARA O GÊNERO
CYBERPUNK..... 113**

Bárbara De Santi Soares

Erick Stacy Gagliardi

Augusto César Ferreira

Parte III – Humor, Sátira e Resistência nas Redes Digitais 135

***FANFICS CORPORATIVAS: UMA SÁTIRA AO DISCURSO
NEOLIBERAL DA MERITOCRACIA PRESENTE NAS REDES
SOCIAIS PROFISSIONAIS 137***

Karla Roberta Neumann

SOBRE AS ORGANIZADORAS..... 159

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS) 163

**RECADO E AGRADECIMENTOS DAS ORGANIZADORAS
..... 171**

PREFÁCIO

Apresentar uma obra como esta desperta dois sentimentos distintos, porém complementares. O primeiro é a honra — aqui compreendida não apenas como um valor moral ou social, mas como o orgulho e a satisfação genuína de integrar um projeto editorial tão bem concebido, que certamente contribuirá para o fortalecimento do campo acadêmico-científico. O segundo é o senso de responsabilidade: a delicada missão de encontrar palavras que estejam à altura da riqueza intelectual presente em cada artigo e que representem, com justiça, as contribuições que os textos oferecem à reflexão contemporânea.

Este segundo volume da coleção *Letras e Comunicação*, publicado pela Editora Pedro & João Editores sob o título *Interfaces do sentido: Narrativas, identidades e representações sociais*, reúne um conjunto de produções que exploram múltiplas materialidades e temáticas, como a ficção seriada, a cultura pop, as questões de gênero, a identidade, a decolonialidade e a resistência. Tais temáticas são abordadas a partir de aportes teórico-metodológicos que partem dos estudos literários, dos estudos discursivos e da Semiótica pierciana, que destacam como as diferentes linguagens são fundamentais na construção de sentidos sociais.

A parte um, **Literatura, Resistência e Identidades marginalizadas**, abre-se com o capítulo *Escrita de resistência: A mulher negra em perspectiva no conto 'Maria' de Conceição Evaristo*, Kaio Vinicius Cardoso Gomes debate sobre as dificuldades históricas que as mulheres enfrentam(ram) na tentativa de transpor os obstáculos impostos pelo patriarcado, na busca para ocupar espaços que são de dominância masculina, em específico, na literatura. O autor considera que estigmas sociais como a submissão e a limitação de mulheres a funções domésticas são desafios que afastaram a mulher de atividades de prestígio como a escrita. Destacando que para as mulheres negras tais desafios se

intensificam, pois são tradicionalmente destinadas a posições de marginalização. Para analisar os arquétipos literários que compõem a construção da mulher preta periférica na literatura tem como objeto o conto “Maria”, da obra *Olhos d’água* (2014), de Conceição Evaristo.

No artigo *Lições sobre decolonialidade na literatura: A língua, o corpo e o feminino em Oração para desaparecer*, de Socorro Acioli, Gabriela Fonseca Tofanello e Mariana Cristine Gonçalves debatem sobre como a literatura poder ser utilizada como prática de resistência às narrativas históricas homogêneas e coloniais que silenciaram saberes, culturas e identidades. A discussão mobilizada parte de uma crítica à tradição dualista ocidental que intensifica os discursos homogêneos e o apagamento das culturas colonizadas, e aponta a função da literatura como espaço capaz de promover resistência e reconstrução identitária. O objeto de análise eleito é romance *Oração para desaparecer* (2023), de Socorro Acioli, em que a narrativa apresenta o resgate de vozes silenciadas, como a do povo Tremembé, em especial a trajetória da personagem Joana, se reencontra com sua origem por meio da língua, do corpo e do território. O romance une realismo mágico e crítica pós-colonial para refutar o mito de uma única identidade nacional e reforça que a linguagem é um instrumento de recuperação histórica e cultural. O aporte teórico que sustenta a discussão estabelecida é composto pelos conceitos de colonialidade, de decolonialidade e pela noção de hibridismo.

Em *A emergência de discursos sobre a diversidade e os direitos humanos dos povos indígenas no Brasil*, Luana Vitoriano-Gonçalves, Claudineia Valim-Schiavon e Tacia Rocha, analisam a emergência de discursos sobre a diversidade e Direitos Humanos relacionados aos povos indígenas no contexto jurídico brasileiro. O artigo tem como abordagem teórica-metodológica os estudos discursivos foucaultianos para o exercício analítico dos enunciados presentes em documentos legais, como: Medidas Provisórias, a Constituição Federal, entre outros, que articulam tensões entre homogeneizar e preservar a diversidade cultural

dos povos originários. O gesto analítico indica a construção de discursos que são amparados por quatro eixos: diversidade e Direitos Humanos, reconhecimento de povos e de seus costumes, autodeterminação e promoção da paz. Embora, muitos avanços tenham ocorrido no legislativo, o artigo indica que a existência de leis específicas e/ou direcionadas aos povos indígenas não é efetiva para que as práticas de exclusão, o apagamento e a negação das identidades dos povos originários ocorram.

A segunda parte **Narrativas Audiovisuais e Releituras Culturais**, inicia-se com o artigo *A ressignificação da personagem Cinderela na ficção seriada contemporânea*, Elisa Peres Maranhão e Valquíria John, discutem como as séries audiovisuais da contemporaneidade veiculadas em televisão, *streaming* ou em outros suportes são capazes de reinterpretar as narrativas da tradição oral, presente no imaginário social e na construção identitária de determinada cultura. A análise está centrada nas representações femininas pertencentes ao conto Cinderela e como as releituras, em episódios de *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Once Upon a Time* (2011), questionam as funções femininas determinadas pelas sociedades patriarcais. O exercício analítico indica que existem diferenças importantes nas referidas releituras contemporâneas que ressignificam a representação da família nuclear tradicional ressignificando símbolos como do casamento, da fada madrinha e do príncipe encantado

O texto seguinte é do capítulo *Cultura pop e performance: As “novíssimas” formas de comunicação política no feminismo contemporâneo*, em que Bruna Neves Pellegrini analisa as novas formas de se fazer comunicação política em que a cultura pop, a estética e a performance constituem-se como elementos centrais para a ação coletiva contemporânea. A performance é compreendida como uma ação política que reformula os corpos dissidentes no espaço público, provocando mudanças nos âmbitos simbólico e sensorial. Nesse cenário, os chamados “novíssimos movimentos sociais” revelam as desigualdades estruturais e constituem novas formas de se existir e expressar politicamente por

meio de linguagens e estéticas diversas. O artigo tem como recorte os movimentos feministas contemporâneos com enfoque em atribuir novos sentidos aos produtos culturais, discursos e práticas políticas.

Em *Akira* (1988): *Uma análise semiótica a partir da estética e sua influência para o gênero cyberpunk*, Bárbara de Santi Soares, Erick Stacy Gagliardi e Augusto César Ferreira realizam uma análise sobre o filme *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo e seu estabelecimento como um marco do gênero Cyberpunk, especificamente pela estética e pelas simbologias adotadas no longa-metragem. O delineamento teórico e metodológico para análise iconográfica e fílmica, ancoram-se na semiótica de Charles Pierce, considerando a relação entre signo, objeto e interpretante. Tais elementos indicam uma estética singular de *Akira* (1988), que é fundamental para sua recepção e para o seu reconhecimento como referência no gênero Cyberpunk, pois o filme produz significados simbólicos que provocam forte impacto no espectador.

Na terceira parte, intitulada **Humor, Sátira e Resistência nas Redes Digitais**, apresenta-se o capítulo *Fanfics corporativas: Uma sátira ao discurso neoliberal da meritocracia presente nas redes sociais profissionais*. Nele, Karla Neumman analisa o funcionamento discursivo das chamadas “fancfics corporativas”, que romantizam a precarização do trabalho e reforçam a ideologia neoliberal da meritocracia. A Análise Materialista do Discurso é o aporte teórico acionado para a análise do corpus que é composto por postagens compartilhadas no Grupo Fanfics Corporativas, na rede social Facebook, em que essas narrativas são satirizadas por meio da ironia e do humor. O arquivo discursivo formado por publicações e comentários do grupo referido anteriormente, são identificadas regularidades que indicam para a estetização do sofrimento social como forma de autopromoção empresarial e violência simbólica e afetiva que são características do capitalismo contemporâneo. A análise aponta que o discurso da superação individual do outro se torna um mecanismo de controle nessas redes sociais profissionais, ao mesmo tempo que as práticas discursivas dos sujeitos exercidas

no Grupo, visam desconstruir esse discurso, ao desestabilizar os sentidos naturalizados no imaginário social pelo discurso meritocrático

Certa de que esta obra provocará novas discussões, pesquisas e que ampliará debates já existentes, convido você para a leitura desta obra singular.

Claudinéia Valim-Schiavon



Parte I

LITERATURA, RESISTÊNCIA
E IDENTIDADES
MARGINALIZADAS



ESCRITA DE RESISTÊNCIA: A MULHER NEGRA EM PERSPECTIVA NO CONTO 'MARIA' DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Kaio Vinicius Cardoso Gomes¹

O CORPO FALA: UM BREVE RECORTE SOBRE A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA

Quando consideramos o contexto de produção literária ao longo dos séculos, inevitavelmente, há de ser observado que a literatura sempre foi um terreno 'orientado' por homens. A razão para isso, sem dúvida, transpassa pretéritos e diferentes fatores culturais advindos do pensamento androcêntrico histórico, cuja premissa insere o homem como foco de análise do todo (Bonicci, 2007), bem como o acesso à educação ser mais acessível a homens; o papel social da mulher ser atravessado por perspectivas patriarcais, voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica (Duby, 1990), além do sexismo, discriminação e falta de reconhecimento que escritoras femininas que ousaram romper com essas amarras sempre enfrentaram.

Todavia, em um campo tão vasto como a literatura, no qual autores sempre buscaram criar uma realidade a ser exibida no mundo real, no intento, muitas vezes, de modificar as estruturas da sociedade (Sousa, 2012), a figura feminina reiteradamente esteve presente, ora atuante na produção escrita, pelejando por um espaço em uma configuração deveras excludente, ora como personagem em narrativas, na maioria das vezes, estereotipadas. Desse modo, antes de traçar um recorte sobre a escrita de autoria feminina,

¹ Doutorando em Letras. Universidade Estadual de Maringá (UEM). Contato: kvinin21@gmail.com.

torna-se mandatário pontuar algumas especificidades pertinentes para a compreensão conceitual dessa temática.

Segundo Branco (1991), faz-se basilar observar a diferença entre escrita feminina e escrita de autoria feminina, ao passo que o primeiro consiste em uma determinada categoria de escrita alusiva a mulheres, a qual expressa traços e temas que remetem o texto a um olhar ou voz de mulher, sem necessariamente ser produzido por tracejares femininos; enquanto os textos de autoria feminina, produzidos, de fato, por mulheres, distinguir-se-á dos demais por possuírem fatores como tom, dicção, ritmo e respirações próprias.

A esse respeito, a autora Conceição Evaristo (2009), em um de seus estudos, intitulado *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, pontua que o texto enquanto produção que busca comunicar, seja concebido por homem ou mulher, cria, de maneira não espontânea, um determinado ponto de vista. No processo, essa perspectiva elaborada é incorporada à produção, utilizando como base as subjetividades e vivências do próprio sujeito literato, conferindo à escrita marcas do seu próprio “eu”.

Para além, Evaristo (2009), ao exemplificar sua reflexão sobre sua própria condição como autora, ao asseverar que quando escreve, ou cria a sua ficção, não se desvencilha de seu ‘corpo-mulher-negra em vivência’, e por ser esse o seu corpo, viveu e ainda vive experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta, acaba também legitimando as marcas femininas que distinguem uma escrita efetivamente produzida pelas mãos de uma mulher de outra, meramente, ‘destinada’ a mulheres. Deste modo, torna-se manifesto uma dinâmica de escrita que opera no uso de seus ‘próprios corpos’ como instrumentos ou signos de identidade narrativos.

Cabe destacar que, segundo Macedo (2005), a definição de corpo aqui ancora-se no conceito de “[...] construção cultural e uma interface, um limiar de energias heterogêneas e descontínuas, uma superfície onde se cruzam e se inscrevem múltiplos códigos (de raça, classe, sexo, idade etc.)” (*Ibid.*, 2005, p. 22-23). Nessa perspectiva, pode-se observar um movimento de

‘reconceitualização’ do corpo feminino, posicionando-o a um lugar de representação essencial na construção de seus discursos.

Em outros termos, observa-se que o processo de escrita é ordenado pelas experiências de vida adquiridas ao longo da existência do autor, as quais impactam diretamente na criação das vozes de suas narrativas. Desse modo, podemos inferir que a escrita feminina, a partir daqui considerada como aquela produzida por mulheres, não foge à dinâmica de trazer consigo signos que tendem a defini-la, e, portanto, de maneira simbólica, realizar a integração do ‘corpo’, e suas marcas, ao discurso, tomando para si o árduo papel de expressão desse ser composto de múltiplas vivências.

Assim, podemos compreender que o ato de “[...] escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida [...] pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo” (Evaristo, 2005, p. 01). Posto isso, faz-se interessante reiterar que as “[...] mulheres ainda são apresentadas como morais, frágeis, dóceis, emotivas, amantes da paz, da estabilidade e da comodidade do lar, incapazes de tomar decisões, desprovidas da capacidade de abstração, intuitivas, crédulas, sensíveis, ternas e pudicas” (Colling, 2014, p. 13).

Apesar disso, a hegemonia patriarcal no tocante aos discursos, ainda que asfixiante, não foi capaz de sufocar vozes femininas, sequiosas por uma transformação no status cultural de ‘sexo frágil’, ou, hierarquicamente, ‘segundo sexo’, por não admitirem, entre outros fatores, posições de subordinação sexistas. Contudo, lutar contra um pensamento solidificado na idiosincrasia social, ocasionou uma trajetória deveras dolorosa, sobretudo, porque o saber, e corolário a escrita, além de servirem como instrumentos de dominação, “[...] ao despreverem modos de socialização, papéis sociais e até mesmo sentimentos esperados em determinadas situações” (Telles, 2002, p. 402), tinham suas produções reputadas como ferramentas exclusivas de lugares masculinos de fala.

Destarte, é certo que ainda que invisibilizadas, em detrimento de “[...] esquemas predeterminados coercitivos e repressores”

(Xavier, 2007, p. 59), as mulheres participaram e ainda participam, dentre todos os setores da sociedade, da produção histórica e literária, utilizando seus corpos e vivências como forma de expressão, muitas vezes na busca por um cenário de igualdade, que rompa de vez com o nocivo pensamento patriarcal, pois, os dominados podem e devem “[...] sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da história” (Perrot, 2005, p. 10). Entretanto, dentro desse construto, podemos observar, ainda, que a dificuldade na luta por um espaço feminino em um campo dominado por homens avulta-se quando os corpos em questão possuem um específico fator genético: a cor da pele.

Na próxima seção, faremos um breve levantamento de como se constrói a figura da mulher negra na literatura, bem como os agentes que a colocam como parte integrante de uma parcela marginalizada da população. Além disso, delinearemos uma breve análise do conto ‘Maria’ de Conceição Evaristo, presente na obra *Olhos d’água* (2014), como um instrumento de investigação da condição da mulher negra perante a sociedade e sua representação na literatura.

Relações de poder: a realidade da mulher negra retratada pelo viés literário

O fato de a mulher negra ter sido introduzida na literatura brasileira de maneira tardia e com estereótipo marginal não é uma discussão nova no campo dos estudos literários, e além de refletir diretamente a condição social e histórica dessa parte da população no país, demonstra como nossa sociedade ainda sofre com suas raízes escravocratas. Além do machismo advindo do pensamento patriarcal, o racismo ainda é uma força muito presente no pensamento coletivo, o qual “[...] estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular” (Carneiro, 2003, p. 03).

Nessa perspectiva, historicamente, a mulher negra está à mercê de diferentes tipos de opressão em decorrência de seu

gênero e raça, sendo “[...] discriminada duas vezes: por ser mulher e por ser negra” (Aguiar, 2007, p. 87). Essa dinâmica de ‘violação’ dos homens para com mulheres, sobretudo negras, é amparada pelo pensamento colonial e, de certo modo, segundo Carneiro (2003), naturaliza e até romantiza as estruturas hierárquicas acerca do gênero, concedendo ao homem o papel de provedor, em alguns casos proprietário, e por isso detentor dos poderes, e à mulher o papel de indefeso indivíduo que precisa ser protegido; ser voluptuoso, de essência pecadora e selvagem que carece de ‘salvação’ ou ‘domesticação’, ou, ainda, aquela que está sempre à disposição, como um instrumento de submissão e prazer carnal.

De acordo com Silva (2000), as mulheres negras ocupam um lugar de pouco prestígio na esfera social, ao passo que a elas são atribuídos papéis de subserviência em detrimento aos demais, sendo oprimidas, entre outros, por homens brancos e negros, numa ideologia patriarcal e eurocêntrica, que os fazem considerar terem maiores qualidades físicas, biológicas, intelectuais e de liderança para gerir a sua vida e a de outrem. Essa hierarquização social também está diretamente concatenada à divisão do trabalho em sociedade, em um sistema que “[...] tem como características a designação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva e, simultaneamente, a apropriação pelos homens das funções com maior valor social adicionado” (Hirata; Kergoat, 2007, p. 599).

Deste modo, compreende-se que se para a mulher branca, ingressar como produtora em um mundo puramente masculino, como o meio literário por exemplo, sempre foi um trabalho de resistência, para uma mulher negra essa dificuldade torna a tarefa quase impossível, sobejando a elas ocupar espaços de idealização estereotipada em obras, na maioria das vezes, escrita por homens. Além disso, Saffioti (1997), chama a atenção para o fato de a sociedade brasileira ter sua constituição fundamentada na divisão de classe sociais, ao passo que para pessoas negras, sempre restou a posição de marginalização nas periferias do país.

Destarte, em consequência, entre outras, de uma “[...] divisão de poder realizada entre homens e mulheres, mediada pelo gênero” (Veloza; Bezerra, 2004, p. 108), somada a uma dinâmica social discriminatória, à mulher negra e periférica sempre restou ocupar uma posição vulnerável, sofrendo diversos tipos de opressão, seja racial, de gênero ou de classe social. Ainda assim, pode-se observar que as mulheres negras fazem parte de um contingente que nunca reconheceram em si o mito da fragilidade, pois nunca foram tratadas como frágeis (Carneiro, 2003), sempre tiveram que suportar as mazelas da vida com a força que reuniam em seus corpos marcados pela árdua luta de resistência.

Nas palavras de Carneiro (2003), mulher negra, filósofa e escritora brasileira:

[...] fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas [...] fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. [...] ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas [...] (Carneiro, 2003, p. 02).

Ademais, essa condição de resistência e ao mesmo tempo menosprezo social, exemplificada por Carneiro (2003), segue sendo reproduzida pelas diferentes mídias, pois, “[...] os fatores sociais atuam concretamente nas artes, especialmente na literatura” (Candido, 2000, p. 33), e, deste modo, os estereótipos negativos continuam a ser reforçados, contribuindo para que o pensamento racista coletivo se perpetue. Segundo Sodré (2015), a indústria cultural constrói identidades visuais a partir não só da negação e do realçamento, mas inclui a essas visões um ‘saber’ de senso comum que é alimentado por uma longa tradição do ocidente no tocante a preconceitos e folclorizações em torno do indivíduo de pele escura.

Deste modo, a mulher negra é estigmatizada como alguém que está à margem e na posição de servidão não só por fatores de

idealização, mas também porque esse segue sendo nosso cenário social atual. Contudo, não podemos esquecer que dessa luta por igualdade, dessa resistência tão necessária, alguns trabalhos florescem para trazer ao mundo visões que unem sensibilidade e vivência como armas nessa batalha, muitas vezes velada pela negação. A seguir, lançaremos luz ao conto 'Maria' de Conceição Evaristo como forma de analisar um exemplo de como a mulher negra é retratada em uma obra literária.

'Maria' em *Olhos d'água*: o arquétipo da mulher preta e periférica segundo Conceição Evaristo

O conto 'Maria', que faz parte da obra *Olhos D'água* (2014), da escritora, linguista, professora e ativista dedicada à promoção da igualdade racial e de gênero, Conceição Evaristo, elegido como objeto de estudo deste trabalho, mostra de maneira crua a condição de vida de uma mulher negra periférica no tocante à violência a que estão expostas de maneira recorrente, e, ainda, denuncia os espaços marginalizados ocupados por elas. Desse modo, segundo Bernd (1988), a literatura negra se constrói não como um discurso de gratuidade, ou unicamente da realização estética, mas para expressar a consciência social do negro" (p. 53).

O conto retrata uma triste passagem na vida de Maria (personagem principal que dá nome à narrativa), uma mãe solteira que possui três filhos e após um dia cansativo de trabalho como doméstica, espera sua condução para retornar para casa, feliz por conseguir levar consigo os restos da festa dada por sua patroa no dia anterior, e, ainda, uma "gorjeta" extra, a qual usaria para comprar "[...] xarope e aquele remedinho de desentupir nariz" (Evaristo, 2014, p. 24) para seus filhos menores, que estavam gripados, além de uma lata de Toddy. Já no ônibus, ela encontra com o pai de seu filho mais velho, e mais uma vez se alegra por ele demonstrar reconhecê-la e mandar um 'abraço' para o filho, com quem não mantinha convívio.

Entretanto, o conto segue para um desfecho sombrio, quando o ex-companheiro de Maria se mostra como alguém de índole questionável e assalta o ônibus em que estão, ao passo que ela é cruelmente assassinada pelos outros passageiros, justamente por ter demonstrado conhecê-lo nesse breve contato, o que podemos observar no trecho: “[...] aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões” (Evaristo, 2014, p. 25). A realidade de violência é escancarada na narrativa, ao passo que a vida da protagonista é ceifada e ela é impedida de regressar com os restos que saciaria a fome de seus descendentes e os faria experimentar pela primeira vez melões, pois, “[...] as crianças nunca tinham comido melão” (Evaristo, 2014, p. 24), e, ainda, dar o ‘recado’ para seu filho, afinal “[...] Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho” (Evaristo, 2014, p. 26).

É importante destacar que logo nas primeiras linhas, a autora já aponta para uma problemática bastante recorrente na vida de mulheres como tal: a posição geográfica que habitam em contraste com os locais em que trabalham para garantirem o sustento de suas famílias. Pode-se observar no trecho: “[...] se a distância fosse menor, teria ido a pé [...] era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada (Evaristo, 2014, p. 24), a dificuldade que esse público enfrenta rotineiramente para acessarem seus empregos, por viverem nas periferias das cidades, locais afastados e, muitas vezes, de difícil acesso.

Neste íterim, quando trazemos à baila os espaços de ocupação dessa parcela da população, há de se considerar que a baixa valorização financeira de determinados empregos, preenchidos na maioria das vezes por pessoas pretas, geram rendas deficientes, desempenhando, por consequência, um importante papel nessa ‘segregação do espaço urbano’. Deste modo, “[...] as camadas de menor renda são “expulsas” para periferias cada vez mais carentes [...] e o território que lhes cabe habitar na metrópole será sempre sua parcela menos urbanizada e mais carente” (Bonduik, 1979, p. 80).

Ademais, o conto delinea um retrato fiel do contraste entre a humanidade e a violência humana, expressa no personagem que demonstra certa 'doçura' ao cochichar baixinho no ouvido da ex-companheira uma preocupação com o filho e até resquíscios de saudosismo pelo passado vivido, como visto no trecho: "[...] Como vai o menino? [...] tenho um buraco no peito de tanta saudade! Tou sozinho! Não arrumei, não quis mais ninguém" (Evaristo, 2014, p. 24). Contudo, o mesmo personagem, momentos depois evidencia a parcela bestial que habita o seu ser, ao se levantar rápido e sacar a arma para empreender o assalto.

Neste ponto, é interessante observar que a autora propõe uma análise profunda sobre a natureza humana, mostrando as possíveis identidades que cada indivíduo é capaz de assumir, em decorrência de motivações externas que podem ser plurais. De acordo com Hall (2006), o sujeito não possui uma identidade fixa, mas assume diferentes em diferentes momentos, que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. No caso do personagem, ele é composto por diversas identidades, bem como homem, pai, ex-companheiro e assaltante, ao passo que recorre a cada uma, de acordo com as situações que se mostram ao seu redor.

Do mesmo modo, a protagonista Maria apresenta as nuances do estereótipo da mulher negra convencionados socialmente, bem como ser uma trabalhadora doméstica de classe baixa que se vê em posição inferior à da patroa, por aceitar seus restos com satisfação; mãe solteira zelosa preocupada com os filhos; e, por fim, mulher de pele escura que é vítima de sua condição enquanto indivíduo negro, pelo estigma da cor da pele sempre ser associado a algo ruim. Essa dinâmica, segundo Bento (2022), funciona como um pacto da branquitude, o qual possui um componente narcísico de autopreservação, como se o 'diferente' ameaçasse, de alguma forma, o 'normal', ao passo que esse 'medo' reside na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. Esse preconceito pode ser observado no trecho em que acusam Maria de ser comparsa dos assaltantes:

[...] Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu uma voz: Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois. (Evaristo, 2014, p. 25).

No trecho, torna-se evidente, principalmente na forma como se reportam à personagem, todo o racismo estrutural enraizado na sociedade, pois será que em uma situação similar, uma mulher branca seria acusada da mesma maneira? Destarte, pode-se afirmar que essa dinâmica talvez seja um dos efeitos da hegemonia da “branquitude” no imaginário social e nas relações sociais concretas, uma violência invisível que inevitavelmente contabiliza saldos negativos (Carneiro, 2019).

Maria é uma personagem que carrega em sua gênese os cromossomos do preconceito e da violência que, infelizmente, parece aguardar mulheres negras desde o nascimento. Portanto, quando concebemos que no tocante à literatura, as narrativas se baseiam “[...] antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido, 2004, p. 55), a protagonista torna-se representante de toda uma classe de ‘Marias’ que ocupam os mesmos espaços e amargam as mesmas dificuldades impostas pela sociedade.

Cabe destacar que na obra, a maneira como a protagonista encara o sofrimento que lhe é acometido com o silêncio, torna-se um símbolo de referência em como seus ancestrais, os escravos, muitas vezes se portavam diante da violência que sofriam, algo que o conto evidencia ainda ser recorrente na sociedade. Em vista disso, estudos que se debruçam no enfrentamento do racismo são de extrema importância, por desvelar toda a injustiça enraizada na sociedade, e, sobretudo, por constituírem “[...] reações internas de forte carga emocional capazes de dinamizar a linguagem rumo a uma identidade no sofrimento e na vontade de mudança” (Cuti, 2010, p. 94).

A figura de Maria, assim como todas as características que Evaristo (2014) utiliza para a sua construção, certamente entrega ao leitor uma personagem arquetípica do imaginário coletivo social. Contudo, levando em conta a sociedade patriarcal, machista e racista em que vivemos, um conto de cunho denunciativo como tal conseguiria fazer diferente? A resposta talvez precise de alguns momentos de silêncio para ser formulada; um silêncio de privilégio que nos permite devanear sobre no conforto de nossos lares, muito diferente daquele que as muitas 'Marias' usam como escudo para enfrentar toda a violência a que estão expostas todos os dias nas periferias do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inserção da mulher no campo da literatura se constitui como um objeto de estudo e reflexão bastante conspícuo ao longo dos anos, o qual evidencia, entre outros, que, historicamente, para que conseguissem assumir uma posição de produção ativa, deixando de lado os espaços de submissão ou dinâmicas domésticas, as mulheres enfrentaram inúmeros desafios, tanto para que tivessem suas vozes ouvidas, quanto para que suas obras fossem reconhecidas. Entretanto, mesmo que este universo ainda conserve resquícios sexistas e a empreitada continue sendo ímproba, muitas mulheres conseguiram romper com as imposições machistas para criar obras que não só figurem o campo literário como narrativas idealizadas, mas que cumpram a função de denunciar as mazelas que seguem oprimindo vozes femininas, a exemplo, Conceição Evaristo.

A autora premiada por conservar uma verve com vistas às suas raízes ancestrais, também demonstra grande sensibilidade na criação de personagens que representem toda uma classe de mulheres ofuscadas pelos contornos manipulativos da história. Por meio de suas obras, Evaristo têm sido capaz de questionar e desafiar as normas machistas e apontar estereótipos de gênero, contribuindo para a conscientização dos espaços que a mulher negra ocupa em uma sociedade que a vê como um mero

instrumento de submissão e opressão. Ademais, sua escrita expressa a força de resistência advinda da luta contra a opressão, a violência e a marginalização, lançando luz a mulheres que sempre foram apagadas ou idealizadas pela visão masculina.

A Maria, mulher preta e doméstica, que aguarda o ônibus chegar após um dia cansativo de trabalho, munida de sacolas pesadas, apinhadas com os restos da patroa, esperançosa em apresentar aos filhos um simples melão e dar a eles um pouco de amor, mas que se vê diante de um mundo que a violenta, rouba-lhe os sonhos e a própria vida é um retrato fiel de muitas outras Marias espalhadas pelos recônditos periféricos da sociedade. Assim, em um mundo no qual essas mulheres são vítimas inocentes de um construto real de opressão vigente, os arquétipos sociais na literatura continuam a servir como ferramentas de denúncia e representação de gritos calados, de dores ocultas pela injustiça, de corações que compõem uma sociedade que deveria, mas não as abraça.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Márcio Mucedula. A construção das hierarquias sócias: classe, raça. Gênero e etnicidade. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v. 1, n. 37, 2007.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BONDUKI, Nabil George; ROLNIK, Raquel. **Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho**. São Paulo: Fundação para Pesquisa Ambiental. 1979.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BRANCO, Lúcia. Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 58, 2003.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. História das Mulheres no Ocidente. **A Antiguidade**, vol. 1, Porto: Edições Afrontamento, 1990.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, 2º semestre, n. 03, p. 13, 2020. Disponível em: <<https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, vol. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11 ed. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro) Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. **Novas configurações da divisão sexual do trabalho**. Cad. Pesqui. São Paulo, v.37, n.132, p. 595-609, 2007. Disponível em: <<http://scielo.br/pdf/cp/v37n132/a0537132>>. Acesso em: 23 de março, 2025.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luisa. **Dicionário de escrita feminina**. Porto: Apontamento, 2005.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Sao Paulo: Edusc, 2005.

SAFFIOTTI, Heleieth. **Violência de Gênero – lugar da práxis na construção da subjetividade**. Lutas Sociais, nº 2, PUC/SP, 1997, pp. 59-79. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/neils/downloads/v2_artigo_saffiotti.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2018.

SILVA, Eliane Borges da. Tecendo o fio, aparando as arestas: o movimento de mulheres negras e a construção do pensamento negro feminista. In: **Simpósio internacional o desafio da diferença: articulando gênero, raça e classe**. 2000.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

SOUSA, Oliveira de Luciana. **Parque Industrial - A Literatura Feminina Engajada de Patrícia Galvão/Pagu**. Desenredos. Ano IV, N.13, Teresina, 2012.

TELLES, Norma. Escritoras, escrita e escritura. In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Edu-Unesp, 2002.

VELOSO, Renato; BEZERRA, Vanessa. **Gênero e Sociedade: Uma breve introdução à dimensão de gênero nas relações sociais.** Revista Teoria e Sociedade, nº 12 – Janeiro/Junho, 2004.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino.** Florianópolis: Ed. Brasil, 2007.

LIÇÕES SOBRE DECOLONIALIDADE NA LITERATURA: A LÍNGUA, O CORPO E O FEMININO EM ORAÇÃO PARA DESAPARECER, DE SOCORRO ACIOLI

Gabriela Fonseca Tofanelo¹
Mariana Cristine Gonçalves²

INTRODUÇÃO

A tradição dualista da natureza e da cultura, da mente e do corpo, da razão e da emoção, da ciência e da subjetividade moderna se traduziu no que podemos chamar de ideologias do poder e do saber. Essa dualidade nos leva, ainda hoje, a cenários em que certos saberes e modos de vida tradicionais são legitimados hierarquicamente, oriundos das instâncias sociais ideologicamente produzidas, como religião, educação, família, política, cultura, mídia, dentre tantas, das quais nós assumimos uma identidade (Weedon, 2004).

Essa razão hegemônica que dá origem à supremacia do conhecimento tem centralidade na racionalidade construída e difundida durante o período de colonização, a qual pregava uma “missão civilizadora”, ao domesticar culturas, modos de vida, discursos e identidades entendidas como selvagens, improdutivas e sem conhecimento (Mignolo, 2004). Tais estratégias de dominação, mesmo depois do fim do período histórico da colonização, perduram não somente em forma de superioridade física e econômica, como também cultural e étnica (Castro-Gomez, 2005). Em outras palavras, elas acontecem quando naturalizam e

¹ Doutora em Estudos Literários (UEM). Grupo de Pesquisa LAFEB - Literatura de autoria feminina brasileira. Contato: gabriela.tofanelo@gmail.com.

² Mestra em Estudos Literários (UEM). Doutoranda em Linguística Aplicada (UFPR). Grupo de Pesquisa PNL - Projeto Nacional de Letramentos. Contato: mariana.goncalles@gmail.com.

tornam desejável uma forma única e adequada de se relacionar, de se produzir conhecimento, do que é ser e saber, conseqüentemente, silenciando e apagando outras histórias, outros conhecimentos, outras línguas e outros corpos.

A linguagem literária, muitas vezes consciente de seu poder de desconstrução dessa noção de distorção do que seria considerado autêntico, legítimo e verdadeiro (Menezes de Souza, 2004), exerce papel fundamental na viabilização de possibilidades interpretativas que fogem aos enunciados homogêneos, oportunizando representações de culturas, línguas e identidades híbridas.

No contexto da pós-modernidade o sujeito social não é homogêneo, sua identidade não se constrói em unicidade (Menezes de Souza, 2007). A literatura, como arte representativa, mimética, constituída e constituinte da sociedade, apresenta-se como uma linguagem adequada para “discussões acerca do contingente e do indeterminado” (Wielewicki, 2010, p. 450). Em outras palavras, entendemos a literatura como plurissignificativa, com potencial interpretativo, representativo e construtivo de identidades diversas, em especial, no que se refere à complexidade das identidades nacionais.

A partir disso, este artigo pretende discutir a representação de língua, de corpo e de feminino na obra *“Oração para desaparecer”* (2023), de Socorro Acioli, como característica de uma literatura nacional que enfrenta e desconstrói imaginários identitários reducionistas, a partir dos conceitos de colonialidade, decolonialidade e hibridismo. Para tanto, prosseguiremos com um primeiro tópico que discutirá os entendimentos dos conceitos norteadores da análise para, em seguida, estabelecermos o diálogo entre tais conceitos e a literatura na análise da obra em questão.

Hibridismos na literatura

O colonialismo ou a colonização, com seu projeto de civilização (Santos, 2015), instituiu o que podemos chamar de narrativa única. Em outras palavras, o entendimento de que o

colonizado não possuía “modos”, de que ele era selvagem, não possuía cultura e conhecimento válidos reflete a lógica da política do saber – a qual valida um modo de vida apenas, um tipo de conhecimento/saber como o aceitável, como o almejado e que, portanto, vê a necessidade de moldar o diferente (Mignolo, 2004).

Mignolo (2004) vai dizer que a política do saber está ligada, também, à política das culturas e das línguas. Isto é, ao mesmo tempo em que se acreditava num modo de vida que devia ser seguido, acreditava-se numa única forma de pensamento como válida, refletida na língua e nos modos de comunicação considerados adequados. Tal lógica, que permeou todas as instâncias sociais no período da colonização, foi estabelecida e se solidificou com base na razão hegemônica e na supremacia do conhecimento (Mignolo, 2004).

Às consequências históricas do período da colonização, damos o nome de colonialidade. De acordo com Castro-Gomez (2005), colonialidade é a desarticulação política, social e econômica, em que se respondia à cultura dominante no colonialismo, e que deu lugar à permanência da centralidade hegemônica de uma única cultura, mesmo numa democratização do país. Essa estratégia de dominação, a da narrativa mestre (Menezes de Souza, 2007), continua vigente, pois as formas de repressão se apresentam agora na superioridade étnica e na superioridade de algumas formas de conhecimento em detrimento de outras. A dominação não é só física e econômica, como na época da colonização e da industrialização: ela acontece quando naturaliza e torna desejável uma forma única e adequada de se relacionar, de se produzir conhecimento, do que é ser e saber.

A partir disso, podemos passar a pensar em relações de poder que constroem subjetividades e categorias de identidades que refletem e, por vezes, silenciam questões étnicas, raciais, sexuais e de gênero (Norton, 2013). Neste ponto de vista, é inegável a eficácia da performatividade dessas certas identidades, as quais, construídas cultural, social e discursivamente (Hall, 2008) até hoje afetam a subjetividade dos sujeitos.

No tocante aos “papéis” que foram atribuídos às subjetividades e identidades construídas pela racionalidade colonial, no contexto atual global hegemônico – o de uma monocultura capitalista e o de um monolinguismo conceptual e colonial (Menezes de Souza, 2023) – eles contribuíram para a construção de uma comunidade imaginada de língua, de corpos e de identidades (Norton, 2013) bastante simplificada e naturalizada como única e universal.

Transgredir essa dominação e desenraizarmo-nos da cultura colonial, de acordo com Mignolo (2007), exige pensar politicamente em termos e projetos de decolonização. Para o autor, o pensamento decolonial, que desconstrói a hegemonia de uma forma de pensar, é o pensamento que deve imaginar um mundo no qual as diferenças podem coexistir, é considerar o valor das vidas humanas.

Uma vez que as colonialidades modernas, de uma história construída com base em um pensamento linear e totalizante, são identificadas, podemos perceber seu poder estratégico de dominação e silenciamento de outras formas de conhecimento, culturas, comunidades e identidades. De acordo com Menezes de Souza (2007), interromper essas colonialidades está em recuperar aspectos de tempo, lugar e espaço na constituição dos conhecimentos, das culturas e das identidades.

O autor explica que as “narrativas mestre” são pensadas e se formam em contextos específicos, os quais são social, cultural e ideologicamente constituídos. Em outras palavras, as narrativas únicas têm agenda social e política, têm um objetivo específico, porque partem de um contexto específico. A mesma lógica acontece com a construção do sujeito social (Menezes de Souza, 2007). Se resgatarmos o tempo, o lugar e o espaço de onde estamos/somos/partimos, conseguimos identificar que o que atravessa a nossa constituição é social, cultural e ideologicamente localizado. Isto é, somos heterogêneos, somos constituídos de tempo, local e espaço diversos, somos plurissignificados, somos híbridos.

Assim, a própria construção da narrativa mestre é uma construção híbrida, pois o hibridismo é a performatização do

“processo formador conflitante constante, dinâmico e incessante de linguagens, identidades, culturas, ideologias e tecnologias em contato, entrecruzamentos, travessias e contaminações mútuas” (Menezes de Souza, 2007, p. 11).

Bhabha (1990) afirma que o hibridismo e a construção das culturas são efeitos de processos constantes, incessantes e sem ponto de chegada previsível, ou seja, são processos inacabados. A constituição do ser social é, portanto, sempre dinâmica, é heterogênea, é múltipla, é híbrida, o que reforça a impossibilidade de um ser único, de um corpo, de uma identidade e de uma língua únicos (Menezes de Souza, 2007). Ignorar o conhecimento como localizado, a construção identitária e corpórea, as representações linguísticas e culturais contextualizadas é reforçar as narrativas universais e, como consequência, é silenciar as diferenças (Menezes de Souza, 2007).

Na literatura, essa racionalidade colonial se traduziu, dentre tantos exemplos, especialmente, no conceito de cultura canônica (Menezes de Souza, 2004). Entretanto, se localizamos a cultura, a constituição identitária e o conhecimento, essa ideia tradicional, ocidental e totalitária de literatura com L maiúsculo, não nos serve mais. Para Bhabha (1990), tomar consciência do hibridismo que nos constitui, faz ressignificar valores dominantes que clamam por hierarquias sociais injustas. Por este viés, o hibridismo nos faz reconhecer e compreender os valores éticos e estéticos que constituem as línguas, as culturas, as sociedades e as identidades. Partindo dessa racionalidade e pensando na linguagem literária e nas representações desta arte, esse movimento nos liberta da busca pela narrativa mestre.

Menezes de Souza (2004) afirma que a materialidade de um processo de significação múltiplo, que considera a diferença, que parte do conhecimento e das representações localizadas e que se desvincula da narrativa única, está tanto na materialidade da linguagem literária quanto na constituição do sujeito leitor. Sobre a primeira, discursivamente localizada e, portanto, ideológica, temos a possibilidade de representatividades de culturas, identidades e

corpos heterogêneos. E sobre a segunda, igualmente ideologicamente construída, temos a possibilidade de construções interpretativas diversas, se não buscarmos as identidades imaginadas, se não buscarmos representações de narrativas mestres. Nas palavras do autor,

[...] Lembrar o espaço “fora da frase” é recusar a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado; é lembrar do contexto, da história da ideologia e das demais condições de produção da significação que constituem o momento da enunciação e, portanto, que contribuem para a constituição do sentido do enunciado. E nesse espaço intersticial e particularizando que se desfazem os desejos substantivos pela universalização, pela homogeneidade e pela estabilidade; portanto, é nesse mesmo espaço que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis” (Menezes de Souza, 2004, p. 129).

Assim, se na literatura buscamos por uma representação normativa de língua, cultura, corpos e identidades, estamos silenciando outras representações localizadas (Menezes de Souza, 2004). Além disso, ao buscar as narrativas mestres, corremos riscos de apagar não somente as representações heterogêneas na materialidade linguística, bem como silenciemos as diferenças constituintes do próprio sujeito leitor.

A literatura brasileira contemporânea, sobretudo a escrita por mulheres, vem se mostrando, cada vez mais, afeitas à pluralidade da escrita, que subvertem modelos tradicionais de representação. Nesse sentido, o próximo tópico aborda o romance *Oração para desaparecer* (2023), de Socorro Acioli.

Lições sobre decolonialidade na literatura de Socorro Acioli

Socorro Acioli é cearense, jornalista e doutora em Estudos Literários. Seu ingresso na escrita literária se deu, ainda aos 8 anos, com a publicação de *O pipoqueiro João*, em 1984. Depois disso,

escreveu mais de dezenas de livros infantis, como *Bia que tanto lia* (2004), *É para ler ou para comer?* (2005), *Tempo de Caju* (2008), entre tantos outros. O cordel *Ela tem os olhos de céu*, publicado em 2012, venceu o Prêmio Jabuti naquele ano. Também escreveu livros voltados ao público adolescente, como *A bailarina fantasma* (2010), o primeiro, e único lançado até agora, de uma série intitulada “Anabela em quatro atos”, em que cada livro foca em um mistério que se passa em um grande teatro brasileiro. Escreveu ainda biografias sobre Frei Tito e a também escritora Rachel de Queirós.

A sua inserção na escrita de romances se deu após ser a única brasileira selecionada para participar da oficina “Como contar um conto”, ministrada pelo escritor colombiano Gabriel García Marquez em 2006. Nesta oficina, os participantes precisavam apresentar uma proposta de uma história. Assim, surgiu *A cabeça do santo* (2014), que figurou em diversas listas de mais vendidos do país. *Oração para desaparecer* (2023) foi seu segundo romance e, assim como o primeiro, já foi traduzido para outras línguas, por diversas vezes apareceu nas listas de mais vendidos do país e foi eleito como um dos melhores livros para adolescentes pela Biblioteca pública de Nova Iorque.

A escrita da autora carrega muito de sua formação em jornalismo: sempre parte de alguma notícia que leu, alguma história que ouviu, mas sempre com pinceladas do Realismo Mágico, tão importante para a cultura latino-americana. Como mulher, brasileira e cearense, Socorro Acioli traz uma literatura representativa de diferentes corpos, territórios, crenças, culturas e línguas. A autora alia elementos da constituição do ser, reescrevendo representações de identidades silenciadas historicamente. Em *Oração para desaparecer* (2023) o mote, que envolve a cultura e a história do povo Tremembé, é a descoberta de que a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, em Itarema (CE), ficou soterrada pela areia por mais de 40 anos, sendo redescoberta apenas em 1940. O livro possui uma divisão em três partes. A primeira foi intitulada “Você trouxe todas as palavras” e conta a história de uma mulher que foi desenterrada viva em

Portugal, mas tudo que sabemos a seu respeito ainda é muito restrito, porque ela não se lembra nem do próprio nome. O casal que a resgatou a chamam de Aparecida. Na segunda parte, “Os ossos dela não estão lá”, Miguel apresenta uma história de uma mulher chamada Joana, sua esposa na época, que desapareceu após diversos eventos misteriosos no Ceará. Aqui entendemos rápido que Aparecida e Joana são a mesma pessoa. E, por fim, a última parte é “A língua de fogo avisou” e retrata a volta de Aparecida/Joana ao seu lugar de origem.

Conforme já mencionado, o enredo tem início com uma personagem sendo desenterrada viva em Almofala, Portugal, por um casal, Fernando e Florice. A única coisa que liga ela a um passado e será o ponto de partida é a sua língua: “ela fala brasileiro (Acioli, 2023, p. 18)”. Ela não se lembrava nem do próprio nome, mas a língua materna estava ali, mostrando a sua origem. A tentativa de recobrir sua memória e descobrir o que lhe aconteceu leva a trama para discussões da constituição do ser, as quais envolvem necessariamente a relação entre corpo - território - língua - cultura.

O fato de não lembrar o próprio nome é bem significativo na obra, demonstrando uma perda de subjetividade, conforme vemos no excerto a seguir:

A vida é feita de palavras, elas explicam e fazem nascer e morrer. Se ninguém pronuncia um nome este ser está morto [...] Estar vivo é ser palavra na boca de alguém. Não lembrar delas me condenou ao abismo, não saber o nome das pessoas, do meu lugar, a narrativa da minha vida, tudo o que somos é história e história se conta com palavras (Acioli, 2023, p. 111).

Essa ausência de subjetividade é corroborada com outras sensações de não pertencimento, como o dia que Fernando e Florice a levam para ver a Torre de Belém, na tentativa de resgatar seu passado, com algo que, supostamente, aproxima Portugal e Brasil: a colonização:

O lugar que eles queriam me mostrar com tanto gosto e entusiasmo era a Torre de Belém. Paramos em frente e eu não vi nada de tanta emoção, mas fingi meu melhor sorriso. Era bonito. Fernando iniciou um discurso solene ao explicar que dali partiam as caravelas que descobriram o Brasil, que dali os destinos de Brasil e de Portugal se encontraram, o nosso fado (Acioli, 2023, p.37).

O fato dela ter sido “desenterrada vida” mostra o realismo mágico da obra. A personagem é uma “ressurrecta”, ou seja, uma pessoa destinada a morrer, mas, por um triz, escapa e volta à vida em outro lugar. São pessoas escolhidas para isso, aqueles que terão a oportunidade de começar uma vida nova, pois, frequentemente, como comenta o casal que a resgatou, algo de ruim acontecera para ela precisasse fugir.

Num enredo bem desenvolvido que levará Aparecida/Joana ao redescobrimento da sua identidade, encontramos alianças dentre elementos que constituem o ser. Esses elementos são marcantes e determinantes da história. Nos trechos a seguir, percebemos que a descoberta da sua identidade passa pela declaração de que o corpo é nossa garantia de subjetividade, de que o território igualmente nos constitui e de que a nossa história é anunciada - falada e localizada: “A última esperança que tinha era o corpo, minha única posse, mesmo saber se eu era só uma sobra de vida que desapareceria com os dias” (Acioli, 2023, p. 17)

Ao contatar um famoso “vendedor de passados”, Félix Ventura, personagem emprestado do escritor angolano Agualusa, Aparecida tinha desistido de tentar lembrar, escolhendo viver a sua nova vida com Jorge, alguém que ela havia conhecido em Portugal: Assumo a decisão de viver [...] A única coisa que tenho é o resto da vida” (Acioli, 2023, p. 72)

No entanto, é logo após essa difícil decisão que ela tem um sonho que muda o destino, mais uma vez: “Tudo que somos é história e história se conta com palavras. Por isso, bastou um bilhete. Lembrei-me da missa: ‘Mas disse uma palavra e serei

salvo'. fui salva por apenas duas, o nome da cidade de onde vim e o meu nome" (Acioli, 2023, p. 111).

Em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022), Bell Hooks reflete sobre as conexões dos indivíduos com seus locais de origem:

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança (Hooks, 2022, p. 30).

E é justamente o que acontece com, agora, Joana, quando retorna ao Brasil. Ela estava decidida a "inventar um passado" com Félix Ventura e viver em Moçambique com Jorge, mas ao ter a primeira lembrança os rumos de sua vida retornaram ao local de origem, Almofala, no Ceará, exatamente o mesmo nome de uma cidade portuguesa onde ela foi enviada como ressurrecta.

Não à toa a escritora reservou a segunda parte do livro para o relato homodiegético de Miguel, marido de Joana na época de seu desaparecimento. Será ele o responsável por acabar com todas as dúvidas do ocorrido para os/as leitores/as. E aqui os laços de afeto citados por Hooks ficam em evidência: "Já se passaram quarenta e nove anos e eu não esqueci" (Acioli, 2023, p. 115). Com isso, nota-se outra novidade interessante: para Aparecida/Joana não passou o mesmo tempo. É como se ela tivesse desaparecido e sido desenterrada no mesmo dia, mas isso não ocorreu na percepção de Miguel, o que notamos na conversa dele com Jorge: "- Senhor Miguel, quantos anos Joana tinha à época? - Vinte e dois. Se fosse viva ela teria sessenta e dois anos agora".

É também no relato de Miguel que descobrimos que o passado de Joana está ligado a algo determinante na obra: os povos tremembés e muitos fatos ligados à história do Brasil e à religiosidade da região. É notável na História do Brasil e na história da literatura brasileira o apagamento que os povos originários

sofreram, justamente pelo fato de, por muito tempo, o único discurso possível era o do ponto de vista do colonizador.

Esse discurso do colonizador, único possível por muito tempo, foi responsável pela criação de estereótipos e mitos de superioridade em relação aos povos colonizados. Sendo a literatura um local de representação da sociedade, esses mesmos estereótipos são encontrados na ficção. Como exemplo, podemos citar um dos períodos mais importantes para a historiografia literária brasileira, o Romantismo que, surgido em um contexto de nacionalismo exacerbado logo após a independência do país em relação a Portugal, os autores da época se veem imbuídos da missão de ‘criar uma literatura mais nacional’ ou mesmo ‘criar uma identidade nacional’ para o país por meio da literatura. Assim, surgem obras ‘Indianistas’, característica muito presente nas obras de José de Alencar, também cearense como a autora do livro em análise.

Em *Iracema* (1865), por exemplo, ao mesmo tempo em que há a representação da miscigenação do Brasil, como uma espécie de mito do nascimento do primeiro brasileiro, é visível o estereótipo de “selvagem”, já que fere Martin com a flecha assim que o vê, mas desconsidera o fato de ele representar o invasor que traz perigo e morte ao seu povo. Assim, há a punição conferida à indígena transgressora, mesmo tendo se apaixonado pelo homem branco, largado sua família e abandonado suas tradições por ele. Não há outro destino para Iracema que não a morte, simbolizando, inclusive, a morte da cultura indígena em detrimento dos costumes e religião portuguesa, representados no papel de Martin, que sobrevive e vai criar o filho Moacir, primeiro brasileiro, apenas com os costumes do colonizador. Na tentativa de retratar os indígenas como identidade nacional do país, os escritores românticos apenas reproduziram estereótipos que em nada condiziam com a real e plural representação da cultura dos indígenas brasileiros.

Por isso, se faz importante a Crítica Pós-colonial estudada por autores como Edward Said, Stuart Hall, Frantz Fanon, entre outros, que surge a partir dos Estudos Culturais na década de 1970. Trata-se de um modo de escrever/ler/estudar a literatura

empenhado em desnudar posturas ideológicas e promover a visibilidade de povos que foram silenciados pelo sistema colonial.

Esse embate entre duas visões é representado na obra de Acioli. Joana ficou ao lado dos Tremembés e, por isso, foi punida com a morte. Mas teve a chance de “reviver” e voltar para narrar a sua história. Para alguns, “Joana foi a maldição de Almofala” (Acioli, 2023, p. 122); mas isso porque Joana defendia os Tremembés, ponto da narrativa que possui o argumento histórico já citado: “A Nossa Senhora da Conceição foi encontrada na praia pelos tremembés e Joana defendia que pertencia a eles” (Acioli, 2023, p. 147).

Os Tremembés são povos originários presentes, sobretudo, no Ceará e no Maranhão. Conta a história que os indígenas encontraram a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Por isso, a coroa portuguesa resolveu construir a Igreja de Nossa Senhora da Conceição no local em que a imagem foi encontrada, durante o reinado de João V em Portugal. O objetivo era a evangelização dos indígenas Tremembés. A obra foi concluída em 1712. Ao final do século XIX, foi soterrada pelas dunas da região, pela ação do vento que, cerca de 45 anos depois foi também responsável pela reaparição da igreja. Hoje, ela é tomada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, desde 1984.

É justamente neste contexto da Igreja soterrada pela areia que descobrimos o que, de fato, houve com Joana. No embate com um padre sobre o destino da imagem de Nossa Senhora da Conceição, apelidada pelos locais de Labareda, a personagem acaba matando o padre e seria logo assassinada pela população que defendia os interesses da Igreja e iam contra os dos indígenas. Ao correr perigo, ela proferiu a “oração para desaparecer” e “Afundou na areia e nunca mais foi vista. Foram dois dias de buscas, um para salvar, outros para prender Joana [...] Era prostituta e assassina por uma parte da cidade. Para outra, era a heroína que tentou salvar a labareda” (Acioli, 2023, p. 148 - 150).

Por mais que o romance seja inteiro escrito em primeira pessoa, ora por Joana, ora por Miguel, há um momento simbólico,

ao final do livro, que Joana toma para si o ato da escrita. É somente após lembrar/descobrir sobre seu passado que ela toma posse do que Homi Bhaba chama de o “direito de narrar”, entendido como a autoridade de contar, recontar ou reformular histórias, “não é simplesmente um ato linguístico, ele também é uma metáfora para o interesse humano fundamental de se libertar, o direito de ser ouvido, de ser reconhecido e representado”. (2014, s/p). No momento em que escreve a carta para Jorge, declarando o seu amor, revela que não importa o seu passado e sim as suas escolhas futuras e tudo que ela vai fazer com as novas informações que adquiriu sobre si mesma, sobre uma nova identidade que foi “descoberta”.

Um final simbólico, assim como toda a narrativa, que reflete mais uma vez o poder representativo da construção de culturas e identidades afetadas pela língua, pelos corpos, pela espacialidade e pelas colonialidades que atravessam as relações de poder. É inegável a presença do hibridismo na obra de Socorro Acioli, revelando a importância da linguagem na construção de identidades, bem como seu potencial de agência social diante de representações reducionistas, homogêneas, “puras” e monológicas (Bhabha, 1990).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Temos, todos nós, brasileiros, uma parte da alma assassinada” (Acioli, 2023, p. 125). Essa frase demonstra a intenção decolonial na escrita do romance, que subverte muito do que já foi escrito sobre o povo brasileiro, sobretudo o Nordeste, frequentemente representado pelo viés da seca e da fome.

Nós, autoras deste artigo, a partir da leitura que fizemos da obra *Oração para desaparecer*, de Socorro Acioli, encontramos possibilidades interpretativas que nos levaram a identificar elementos narrativos e representações de identidades, povos, corpos e culturas que redescrivem imaginários coloniais sobre a história do povo brasileiro, de uma mulher cearense e da cultura de um dos povos originários. Uma história marcada pelo

deslocamento do espaço e da origem da subjetividade/identidade da personagem Joana revela, ao nosso ver, marcas relacionais com as diásporas causadas pela colonização.

Assim, a representação de uma língua, um local, uma história, uma crença, um corpo e uma identidade que são singulares e que, ao mesmo tempo, são diferentes daquelas representações que moldaram (e moldam) compreensões de cultura e sujeito, sinalizam intenções decoloniais uma vez que evidenciam representações de culturas híbridas pós-coloniais.

Por fim, o romance de Socorro Acioli é poderoso ao trazer os hibridismos culturais em relação com a influência da língua na construção de culturas. O corpo da personagem mulher é levado a outro espaço, é retirado da sua história, tem suas experiências e cultura silenciados, mas é trazido de volta pela língua. Aqui se vê o poder das representações das “culturas híbridas enquanto direito histórico e ético de significar” (Menezes de Souza, 2004, p. 126), uma significação reforçada pela linguagem, a qual a situa, a localiza, a contextualiza histórica e culturalmente, pois só assim eu significativo, só assim eu sou.

REFERÊNCIAS

ACIOLI, Socorro. **Oração para desaparecer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BHABHA, Homi K. **The right to narrate**. 2014. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>. Acesso em: 20 abril 2025.

BHABHA, Homi. **Nation and Narration**. Routledge: Londres, 1990.

CASTRO-GOMEZ, Santiago. **La poscolonialidad explicada a los niños**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p.103-133.

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário Trindade. CMC, **HIBRIDISMOS E TRADUÇÃO CULTURAL: REFLEXÕES**. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 46(1): 9-17, Jan./Jun. 2007.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário Trindade. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. Bom Tempo Editorial, 2004.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário Trindade. Kshetra and the nurturing of a plurilingual ethos: Family plurilingualism and coloniality. **Journal of Multilingual Theories and Practices**. Equinox publishing: vol 4.2 2023, 223–243.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Tradução: Ângela Lopes Norte. Revista Gragoatá, n. 22, p. 11-41, 1º sem. 2007.

NORTON, Bonny. **Identity and language learning: Extending the conversation**. Buffalo: Multilingual Matters, 2013.

SANTOS, Antônio Benício. dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Universidade de Brasília – UnB. Brasília, junho de 2015.

WEEDON, Chris. **Identity and culture: narratives of difference and belonging**. Open University Press, England, 2004.

WIELEWICKI. Vera Helena Gomes. Hibridismos, tradução cultural e linguagens: implicações para o ensino e a avaliação. **R. Let. & Let.** Uberlândia-MG v.26 n.2 p. 443-453 jul. | dez. 2010.

DISCURSOS SOBRE DIVERSIDADE E DIREITOS INDÍGENAS: RESISTÊNCIA E REPRESENTAÇÃO NAS MARGENS DO SOCIAL

Luana Vitoriano-Gonçalves¹

Claudineia Valim-Schiavon²

Tacia Rocha³

PANORAMA INICIAL: DIVERSIDADE, DIREITOS E DOCUMENTOS OFICIAIS

A nação premedita a homogeneização de um povo, contudo, um povo é constituído, justamente, a partir da heterogeneidade de identidades, culturas e etnias, que assumem posições e funções divergentes. Logo, como característica da heterogeneidade e da própria nação estão as *diferenças*. Segundo Woodhard (2014), as diferenças podem ser observadas a partir de duas perspectivas: *pretexto de marginalização* ou *fonte da diversidade*. Desse modo, quando se fala em *diversidade* o regime de olhar sob o qual as diferenças são abrigadas é aquele que admite o hibridismo como propulsor de enriquecimento cultural. Por outro lado, quando a heterogeneidade é justificativa para a exclusão das etnias, as diferenças são percebidas como pretexto para a *marginalização* dos sujeitos.

¹ Doutora pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), pós-doutorado em andamento. Universidade Federal do Paraná/Universidade de Coimbra. Labell (UNICENTRO/UFPR). Contato: ls.vitoriano@gmail.com.

² Mestra pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Unicesumar. Contato: claudineiaavalim@gmail.com.

³ Doutora e Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM). Doutoranda em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC/Unesp). Contato: tacia.rocha.f@gmail.com.

Apesar de almejar a homogeneização, a nação reconhece as diferenças como partes constituintes da totalidade de um país. As leis, resoluções e emendas visibilizam, na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, o conflito de interesses do Estado brasileiro, pois destacam uma “igualdade imaginada” e uma “diversidade assessorada” (Vitoriano, 2016). Neste capítulo, o objetivo geral é investigar os documentos que revelam o conflito entre “alavancar a homogeneização” e “preservar a diferença” dos povos indígenas, tomando como *corpus*: Medidas Provisórias (MP); legislações sobre órgãos específicos; organizações mundiais promotoras dos Direitos Humanos; pactos e declarações internacionais de Direitos Humanos e a Constituição Federal de 1988:

Art. 22. Compete privativamente à União legislar sobre: [...] - populações indígenas.

Art. 49. É da competência exclusiva do Congresso Nacional: XVI - autorizar, em terras indígenas, a exploração e o aproveitamento de recursos hídricos e a pesquisa e lavra de riquezas minerais;

Art. 175. Incumbe ao Poder Público, na forma da lei, diretamente ou sob regime de concessão ou permissão, sempre através de licitação, a prestação de serviços públicos. § 1º A pesquisa e a lavra de recursos minerais e o aproveitamento dos potenciais a que se refere o "caput" deste artigo somente poderão ser efetuados mediante autorização ou concessão da União [...] que estabelecerá as condições específicas quando essas atividades se desenvolverem em faixa de fronteira ou terras indígenas.

Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens. [...]§ 5º É vedada a remoção dos grupos indígenas de suas terras, salvo, "ad referendum" do Congresso Nacional, em caso de catástrofe ou epidemia que ponha em risco sua população, ou no interesse da soberania do País, após deliberação do Congresso Nacional, garantido, em qualquer hipótese, o retorno imediato logo que cesse o risco (BRASIL, 1988, grifo nosso).

Isso posto, em 2019, o governo mobilizou suas forças e poder na redistribuição do direito, sobre a diversidade e os povos étnicos, de órgãos já definidos, como a FUNAI, para outros Ministérios. Medidas provisórias, como a MP-nº 870/2019, buscam realinhar os interesses do governo: se antes a FUNAI era a unidade porta-voz da diferença (não indígenas trabalhando em prol da população indígena), responsável por diversos temas referentes aos povos originários, como a demarcação e preservação de territórios, com a MP-nº 870/2019, o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento passa a ser o porta-voz da diferença. Com essa medida, além de ser a unidade falando pela diferença, é uma frente de unidade não alinhada às necessidades étnicas, tendo em vista que este ministério é formado pelo discurso da bancada ruralista que prevê a exploração de terras com fins mercantilistas. Essa transferência foi posteriormente revogada pela Lei nº 13.844, de 18 de junho do mesmo ano, de modo a ser restabelecida a estrutura anterior, em que a FUNAI retornou ao Ministério da Justiça.

Com a mesma MP mencionada, órgãos como o SESAI (Secretaria Especial de Saúde Indígena), criado em 2010 para gerenciar “diretamente a atenção à saúde dos indígenas, levando em conta aspectos culturais, étnicos e epidemiológicos dos 225 povos que vivem no Brasil” (Ministério da Saúde, 2019, *online*), subdivide em áreas como “Departamento de Gestão da Saúde Indígena, Departamento de Atenção à Saúde Indígena e Distritos Sanitários Especiais Indígenas. [...] saneamento básico e ambiental das áreas indígenas” (Ministério da Saúde, 2019, *online*) são redirecionados e integrados ao SUS (Sistema Único de Saúde), municipalizando algo que era de ordem federal.

Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento: Art. 21. Constitui área de competência do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento: [...] XIV - reforma agrária, regularização fundiária de áreas rurais, Amazônia Legal, terras indígenas e quilombolas; [...] XX - negociações internacionais relativas aos temas de interesse da agricultura, da pecuária, da aquicultura e da pesca;

[...] II - a identificação, o reconhecimento, a delimitação, a demarcação e a titulação das terras ocupadas pelos remanescentes das comunidades dos quilombos.

Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos: direitos do índio, inclusive no acompanhamento das ações de saúde desenvolvidas em prol das comunidades indígenas, sem prejuízo das competências do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento;

Ministério da Saúde: Art. 47. Constitui área de competência do Ministério da Saúde:

III - saúde ambiental e ações de promoção, proteção e recuperação da saúde individual e coletiva, inclusive a dos trabalhadores e a dos índios;

Art. 40. À Secretaria Especial de Saúde Indígena compete: I - planejar, coordenar, supervisionar, monitorar e avaliar a implementação da Política Nacional de Atenção à Saúde dos Povos Indígenas, observados os princípios e as diretrizes do SUS;

II - coordenar o processo de gestão do Subsistema de Atenção à Saúde Indígena para a promoção, a proteção e a recuperação da saúde dos povos indígenas, e a sua integração ao SUS;

III - planejar, coordenar, supervisionar, monitorar e avaliar as ações referentes ao saneamento e às edificações de saúde indígena;

IV - orientar o desenvolvimento das ações de atenção integral à saúde indígena e de educação em saúde segundo as peculiaridades, o perfil epidemiológico e a condição sanitária de cada Distrito Sanitário Especial Indígena, em consonância com as políticas e os programas do SUS, às práticas de saúde e às medicinas tradicionais indígenas, e a sua integração com as instâncias assistenciais do SUS na região e nos Municípios que compõem cada Distrito Sanitário Especial Indígena;

V - planejar, coordenar, supervisionar, monitorar e avaliar as ações de atenção integral à saúde no âmbito do Subsistema de Atenção à Saúde Indígena e sua integração com o SUS;

VI - promover ações para o fortalecimento da participação social dos povos indígenas no SUS.

Dessa forma, o que se redige e se define sobre e “em benefício” das populações étnicas é regulamentado pelo próprio governo, ou seja, o porta-voz da diferença é a unidade. Revela-se, assim, a ordem de uma troca contratual, na qual “o poder é aquele, concreto, que todo indivíduo detém e que viria a ceder, total ou parcialmente, para constituir um poder, uma soberania política” (Foucault, 2010a, p.14). Nesse sentido, muitas das vezes, o que parece, na instância da Lei, atuar na defensoria das populações étnicas, pertence a uma estratégia maior derivada da soberania do Estado, que busca a solidificação do poder político em detrimento do fazer viver da população.

A “diversidade assessorada”, a voz da unidade que fala pela diversidade, pode invisibilizar tanto a guerra silenciosa travada com as diferenças, quanto a repressão e as relações de forças embutidas na linguagem, nos corpos e na economia (Foucault, 2010a). E a narrativa da “igualdade imaginada” fortalece a docilização e utilização dos sujeitos que atuam como “peças de uma máquina, situadas num lugar dado, [com] certo papel preciso a desempenhar” (Foucault, 2010b, p.35). Sendo assim, “o papel essencial da teoria do direito [documentos oficiais da nação] é o de fixar a legitimidade do poder” (Foucault, 2010b, p.23), já que “a necessidade de obedecer se impõe na ordem da sociedade civil” (Foucault, 2010b, p.36).

Em vista disso, os documentos-monumentos sobre a relação unidade-diversidade delineiam o percurso histórico traçado pela nação para manutenção das tecnologias de gestão das condutas. As condições de (co)existência dos mecanismos de saber e de poder que sustentam a nação, isto é, o “como do poder” são fundamental e inicialmente regulamentados por princípios derivados da *soberania*: as regras jurídicas e, também, da *mecânica disciplinar*: a admissão da multiplicidade e heterogeneidade dos campos de saberes. Desse modo, os Estados, em uma ordem mundial de busca pela paz, instauram leis e regras na relação unidade-diversidade estabelecendo o elo entre duas potências: “de um lado, as regras de direito que delimitam formalmente o poder, de outro lado, [...] os

efeitos de verdade que esse poder produz e que, por sua vez, reconduzem esse poder” (Foucault, 2010a, p. 22).

A breve incursão nesta seção introdutória traça um panorama sobre a constituição da diversidade nos mecanismos jurídicos. Apresentamos o objetivo geral do estudo e, ao propormos a abordagem dos documentos como monumentos, damos a ver a perspectiva teórica adotada - estudos discursivos foucaultianos. Investigamos os saberes e suas regras de formação que produzem a "diversidade assessorada" e "igualdade imaginada". Toda escavação discursiva perpassa pelas condições de (co)existência dos mecanismos de saber e de poder acerca dos direitos humanos, tratados na próxima seção; dos mecanismos disciplinares, soberanos e de governamentalidade pelo biopoder e pela biopolítica que produzem as "tecnologias de gestão das condutas", na terceira parte; dos efeitos de verdade da realidade indígena no Brasil, na quarta parte. Finalizamos com as considerações finais, retomando o objetivo do estudo e os principais resultados obtidos.

Direitos Humanos: princípios e perspectivas

Embora a “busca pela paz” seja um motor para fixar uma nova ordem mundial, a guerra continua sendo entendida como uma “relação social permanente, como fundamento indelével de todas as relações e de todas as instituições de poder” (Foucault, 2010a, p. 52). Desde os primórdios da humanidade, as *diferenças* entre os povos são utilizadas como justificativas não só para a *marginalização* de sujeitos, mas também para a existência de guerras. Tendo em vista que os aspectos essenciais da guerra, (que garantem sua manutenção, prosseguimento e desenvolvimento) são as “diferenças étnicas, diferenças das línguas; diferenças de força, de vigor, de energia e de violência; diferenças de selvageria e de barbáries; conquista e servidão de uma raça por uma outra” (Foucault, 2010a, p.5).

Mesmo com o “fundamento indelével da guerra” (Foucault, 2010a, p. 203), países de todos os continentes buscaram (e buscam)

legitimar um discurso mundial pacifista, na qual os direitos sobre a vida e a morte deixassem de ser uma possibilidade real para governantes. As nações se reúnem na tentativa de remodelar os direitos de vida e de morte herdados da soberania. No entanto, o novo direito a ser estabelecido “não vai apagar o primeiro, mas vai penetrá-lo, perpassá-lo, modificá-lo” (Foucault, 2010a, p. 203) e vai configurar-se como um direito/poder na contramão do poder soberano, pois projetará o “poder de ‘fazer’ viver e de ‘deixar morrer’” (Foucault, 2010a, p. 203). Na ordem do “fazer viver” são criadas organizações mundiais promotoras dos direitos do ser humano à cidadania e à dignidade conforme organizamos na Tabela 1:

Tabela 1: Organizações mundiais promotoras dos direitos do ser humano

ÂMBITO MUNDIAL	
Organização das Nações Unidas (ONU)	1945
Organização dos Estados Americanos (OEA)	1951
Anistia Internacional	1960

Fonte: NAÇÕES UNIDAS, *online*, 2025.

Isso ocorreu porque, a segunda guerra mundial (1939-1945) foi o acontecimento discursivo que estabeleceu caráter de urgência para a criação de organizações que objetivassem o desenvolvimento de sistemas reais, no sentido de fornecer amparo legítimo para a paz. Após essa guerra, formou-se um novo discurso histórico-político, no qual as organizações criadas, em âmbito mundial, atentaram-se para a emergência da criação de tratados e de pactos mundiais que prezassem pela paz e pelo respeito à condição humana. Esse novo discurso faz entrar em jogo outra tecnologia do poder, que se instala, “se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida” (Foucault, 2010a, p. 203-204).

Nesse sentido, a ONU, OEA e, mais tarde, a Anistia Internacional, se incumbiram de desenvolver, protocolar e

incorporar pactos e convenções que defendessem a vida da pessoa humana, caracterizando-a como mais relevante do que qualquer nacionalidade.

Aquém, portanto, do grande poder absoluto, dramático, sombrio que era o poder da soberania, e que consistia em poder fazer morrer, eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a “população” enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de “fazer viver”. A soberania fazia morrer e deixava viver. E eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e em deixar morrer (Foucault, 2010a, p. 207).

Esses acordos almejam, portanto, a valorização da vida, o “direito de intervir para fazer viver, e na maneira de viver, e no ‘como’ da vida” (Foucault, 2010a, p. 208). Dentre os pactos e declarações que se destacam com a emergência desta nova configuração do poder podemos citar (Tabela 2):

Tabela 2: Defesa da vida da pessoa humana

ÂMBITO INTERNACIONAL	
Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH)	1948
Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PIDESC)	Adoção; 1966 Incorporação interna no Brasil 1992
Pacto Internacional sobre Direitos Cíveis e Políticos (PIDCP)	Adoção; 1966 - Vigor; 1976 Incorporação interna no Brasil; 1992
Convenção sobre Diversidade Biológica (CDB)	1994
Convenção Internacional sobre a eliminação de todas as formas de discriminação racial	1969
Convenção Americana de Direitos Humanos (Pacto de San José da Costa Rica)	Adoção; 1969 Incorporação interna no Brasil; 1992
Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas	2007

Metas do milênio (MM)	2000
Objetivos do desenvolvimento sustentável (ODS)	2015

Fonte: NAÇÕES UNIDAS, *online*, 2025.

Nesse sentido, adota-se um mecanismo para regular os poderes dos Estados e sua população, produzindo “fenômenos coletivos, que só aparecem com seus efeitos econômicos e políticos, que só se tornam pertinentes no nível da massa” (Foucault, 2010a, p. 207). Trata-se, pois, de “agir de tal maneira que se obtenham estados globais de equilíbrio, de regularidade” (Foucault, 2010a, p. 207).

As nações deixam de ser interpretadas como totais “soberanas”, visto que “a teoria da soberania é vinculada a uma forma de **poder que se exerce sobre a terra e os produtos da terra**, muito mais do que sobre os corpos e sobre o que eles fazem” (Foucault, 2010a, p.31 – grifos nossos). O território deixa, então, de ser um vínculo motriz para estabelecer a nacionalidade, não é pela nação a qual ‘pertence’ que o sujeito adquire direitos sobre sua vida, mas pela própria condição de estar vivo. Assim, além da técnica disciplinar e da teoria da soberania, outra tecnologia de poder se levanta. Essa nova tecnologia não exclui as demais, mas a elas se integra, as modifica parcialmente e se dirige, não ao homem-corpo (como nas disciplinas), mas ao homem-ser vivo (Foucault, 2010a).

Integração dos poderes e os documentos-monumentos

Nessa integração das técnicas e tecnologias de poder, as organizações, pactos, convenções e leis desenvolvidas em favor do ser humano e da paz estendem seus tentáculos e se agarram aos mecanismos que poderiam ser capazes de fortalecê-las. Vemos, portanto, a disposição das práticas discursivas e exercícios do poder a partir de um conjunto de estratégias da governamentalidade, “um direito da soberania e uma mecânica da disciplina” (Foucault, 2010a, p. 33), essa fusão pode ser percebida no uso das seguintes atribuições:

Tabela 3: Integração dos poderes

MECÂNICA DISCIPLINAR	PRINCÍPIOS DA SOBERANIA	ESTRATÉGIAS DA GOVERNAMENTALIDADE
Discurso próprio.	Discurso do direito, jurídico.	Biopoder (“Fazer viver e deixar morrer”)
Criadoras de aparelhos de saber, de saberes e de campos múltiplos de conhecimento.	Regra jurídica; Código da lei.	Biopolítica (a população é um problema político, científico, biológico e de poder)

Fonte: FOUCAULT (2010a).

Para tratar da diferença, as organizações mundiais adotam mecanismos disciplinares, soberanos e de governamentalidade (Tabela 3). Nessa lógica, assumem um discurso próprio para criar aparelhos de saber e campos de conhecimento, sustentam-se no discurso do direito para atribuir poder a esses saberes, e adotam estratégias biopolíticas e de biopoder para “proteger” a vida da população.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (doravante, DUDH), 1948, foi o primeiro documento escrito pelas Nações Unidas, mas por não se tratar de uma lei (estabelecida pelo código da lei, por uma imposição soberana) não teve forças, nem poder para ser nada além de uma carta com reflexões assertivas sobre as necessidades humanas da época. No entanto, a partir das ideias e valores abordados nesta declaração, foram criados pactos, constituições e leis, para que as ideias, propostas pela DUDH, surtiram algum efeito na sociedade, com base nos princípios do “escrever-dever-fazer” da soberania. Vejamos como os direitos humanos são fundamentados (Tabela 4):

Tabela 4: Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH)

Os direitos humanos são fundados sobre o respeito pela dignidade e o valor de cada pessoa;
Os direitos humanos são universais, o que quer dizer que são aplicados de forma igual e sem discriminação a todas as pessoas;
Os direitos humanos são inalienáveis, e ninguém pode ser privado de seus direitos humanos; eles podem ser limitados em situações específicas. Por

exemplo, o direito à liberdade pode ser restringido se uma pessoa é considerada culpada de um crime diante de um tribunal e com o devido processo legal;

Os direitos humanos são indivisíveis, inter-relacionados e interdependentes, já que é insuficiente respeitar alguns direitos humanos e outros não. Na prática, a violação de um direito vai afetar o respeito por muitos outros; Todos os direitos humanos devem, portanto, ser vistos como de igual importância, sendo igualmente essencial respeitar a dignidade e o valor de cada pessoa.

Fonte: NAÇÕES UNIDAS, *online*, 2025.

Selecionamos alguns enunciados (Tabela 5 a 12), que fazem referência às diferenças/diversidades e às culturas, dispostos nas leis e decretos (Tabela 3), para observar os modos como os princípios estabelecidos pelos Direitos Humanos são abordados por meio de um “escrever-dever-fazer – imaginário”:

Tabela 5: Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PIDESC)

DECRETO Nº 591, DE 6 DE JULHO DE 1992. Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Promulgação.

ARTIGO 1º

1. Todos os povos têm direito à autodeterminação. Em virtude desse direito, determinam livremente seu estatuto político e asseguram livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural.

ARTIGO 13

1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem o direito de toda pessoa à educação. Concordam em que a educação deverá visar ao pleno desenvolvimento da personalidade humana e do sentido de sua dignidade e fortalecer o respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais. Concordam ainda em que a educação deverá capacitar todas as pessoas a participar efetivamente de uma sociedade livre, favorecer a compreensão, a tolerância e a amizade entre todas as nações e entre todos os grupos raciais, étnicos ou religiosos e promover as atividades das Nações Unidas em prol da manutenção da paz.

Fonte: BRASIL, *online*, 2025.

Tabela 6: Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos (PIDCP)

DECRETO Nº 592, DE 6 DE JULHO DE 1992. Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos. Promulgação.
ARTIGO 27º Nos Estados em que haja minorias étnicas, religiosas ou lingüísticas, as pessoas pertencentes a essas minorias não poderão ser privadas do direito de ter, conjuntamente com outros membros de seu grupo, sua própria vida cultural, de professar e praticar sua própria religião e usar sua própria língua.

Fonte: BRASIL, *online*, 2025.

Tabela 7: Convenção Sobre Diversidade Biológica (CDB)

ARTIGO 1º - Objetivos Os objetivos desta Convenção, a serem cumpridos de acordo com as disposições pertinentes, são a conservação da diversidade biológica, a utilização sustentável de seus componentes e a repartição justa e equitativa dos benefícios derivados da utilização dos recursos genéticos, mediante, inclusive, o acesso adequado aos recursos genéticos e a transferência adequada de tecnologias pertinentes, levando em conta todos os direitos sobre tais recursos e tecnologias, e mediante financiamento adequado.
--

Fonte: MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, *online*, 2025.

Tabela 8: Metas do Milênio (MM)

As metas do milênio foram estabelecidas pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 2000, com o apoio de 191 nações, e ficaram conhecidas como Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM).



Fonte: OBJETIVOS DO MILÊNIO, *online*, 2025.

Tabela 9: Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

Em 2015, os Estados membros da ONU comprometeram-se a adotar a cumprir os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), a fim de acabar com a pobreza, proteger o planeta e garantir que todas as pessoas desfrutem de paz e prosperidade. Trata-se de um prolongamento dos ODM com o prazo até 2030. No Brasil foi acrescentado o ODS18, de forma voluntária, pelo Ministério da Igualdade Racial em 2023 para combater o racismo.



Fonte: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), *online*, 2024.

Tabela 10: Convenção Internacional sobre a eliminação de todas as formas de discriminação racial (CIEDR)

**SENADO FEDERAL - SECRETARIA DE INFORMAÇÃO LEGISLATIVA -
DECRETO Nº 65.810, DE 8 DE DEZEMBRO DE 1969. Promulga a
Convenção Internacional sobre a Eliminação de todas as Formas de
Discriminação Racial.**

ARTIGO I

1. Nesta Convenção, a expressão “discriminação racial” significará qualquer distinção, exclusão restrição ou preferência baseadas em raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica que tem por objetivo ou efeito anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício num mesmo plano, (em igualdade de condição), de direitos humanos e liberdades fundamentais no domínio político econômico, social, cultural ou em qualquer outro domínio de vida pública.

ARTIGO II

2. Os Estados Partes tomarão, se as circunstâncias o exigirem, nos campos social, econômico, cultural e outros, as medidas especiais e concretas para

assegurar como convier o desenvolvimento ou a proteção de certos grupos raciais ou de indivíduos pertencentes a estes grupos com o objetivo de garantir-lhes, em condições de igualdade, o pleno exercício dos direitos do homem e das liberdades fundamentais.

ARTIGO V

De conformidade com as obrigações fundamentais enunciadas no artigo 2, Os Estados Partes comprometem-se a proibir e a eliminar a discriminação racial em todas suas formas e a garantir o direito de cada uma à igualdade perante a lei sem distinção de raça, de cor ou de origem nacional ou étnica

Fonte: BRASIL, *online*, 2025.

Tabela 11: Convenção Americana de Direitos Humanos (Pacto de San José da Costa Rica – CADH)

ARTIGO 16º - Liberdade de associação

Todas as pessoas têm o direito de associar-se livremente com fins ideológicos, religiosos, políticos, econômicos, trabalhistas, sociais, culturais, desportivos ou de qualquer outra natureza.

Fonte: Convenção Direitos Humanos.

Tabela 12: Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (DNUDPI)

Ao adotar a Declaração, os Estados se comprometeram a reconhecer os direitos dos povos indígenas sob a lei internacional, com o direito de serem respeitados como povos distintos e o direito de determinar seu próprio desenvolvimento de acordo com sua cultura, prioridades e leis consuetudinárias (costumes).

ARTIGO 6º: Todo indígena tem direito a uma nacionalidade.

ARTIGO 8º: 1. Os povos e pessoas indígenas têm direito a não sofrer assimilação forçada ou a destruição de sua cultura.

ARTIGO 9º: Os povos e pessoas indígenas têm o direito de pertencerem a uma comunidade ou nação indígena, em conformidade com as tradições e costumes da comunidade ou nação em questão. Nenhum tipo de discriminação poderá resultar do exercício desse direito.

ARTIGO 11º: 1. Os povos indígenas têm o direito de praticar e revitalizar suas tradições e costumes culturais. Isso inclui o direito de manter, proteger e desenvolver as manifestações passadas, presentes e futuras de suas culturas, tais como sítios arqueológicos e históricos, utensílios, desenhos, cerimônias, tecnologias, artes visuais e interpretativas e literaturas.

ARTIGO 13º: 1. Os povos indígenas têm o direito de revitalizar, utilizar, desenvolver e transmitir às gerações futuras suas histórias, idiomas, tradições orais, filosofias, sistemas de escrita e literaturas, e de atribuir nomes às suas comunidades, lugares e pessoas e de mantê-los.

ARTIGO 20º: 1. Os povos indígenas têm o direito de manter e desenvolver seus sistemas ou instituições políticas, econômicas e sociais, de que lhes seja assegurado o desfrute de seus próprios meios de subsistência e desenvolvimento e de dedicar-se livremente a todas as suas atividades econômicas, tradicionais e de outro tipo.

Fonte: UNESCO, *online*, 2009.

Os documentos-monumentos supramencionados apresentam regularidades acerca de temáticas específicas, e são capazes de remontar uma série de enunciados e (des)ordens discursivas. Estabelecem-se regras de formação (Foucault, 2012a) que organizam um discurso próprio ancorado em quatro eixos enunciativos:

Tabela 13: Eixos enunciativos

A diversidade dos povos e os direitos do ser humano	Reconhecimento de povos e costumes	Garantia de autodeterminação	Promoção da paz e repúdio à violência
---	------------------------------------	------------------------------	---------------------------------------

Fonte: Movimento de leitura e interpretação das autoras.

Podemos definir conjuntos de séries enunciativas para cada uma das regras de formação, tendo em vista as construções linguístico-discursivas dos enunciados, a saber:

i. A diversidade dos povos e os direitos do ser humano: *conservação* da diversidade biológica (CDB); *assegurar* como convier *o desenvolvimento* ou *a proteção* de certos grupos raciais ou de indivíduos pertencentes a estes grupos com o objetivo de *garantir-lhes*, em condições de igualdade, o pleno *exercício dos direitos do homem e das liberdades fundamentais*. (CIETFDR); Todas as pessoas *têm o direito* de *associar-se livremente* com fins ideológicos, religiosos, políticos, econômicos, trabalhistas, sociais, culturais, desportivos ou de qualquer outra natureza (CADH); *reconhecer os direitos dos povos indígenas* sob a lei internacional, com o direito de serem respeitados como povos distintos e o direito de determinar seu próprio desenvolvimento de acordo com sua cultura, prioridades e leis consuetudinárias (costumes) (DUDHI).

ii. Reconhecimento de povos e costumes: Nos Estados em que haja minorias étnicas, religiosas ou linguísticas, as pessoas pertencentes a essas *minorias não poderão ser privadas do direito de ter, conjuntamente com outros membros de seu grupo, sua própria vida cultural, de professar e praticar sua própria religião e usar sua própria língua.* (PDCP)

iii. Garantia de autodeterminação: Todos os povos *têm direito a autodeterminação.* Em virtude desse direito, *determinam livremente seu estatuto político e asseguram livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural (PIDESC); Os povos indígenas têm o direito de manter e desenvolver seus sistemas ou instituições políticas, econômicas e sociais, de que lhes seja assegurado o desfrute de seus próprios meios de subsistência e desenvolvimento e de dedicar-se livremente a todas as suas atividades econômicas, tradicionais e de outro tipo (DNUDPI).*

iv. Promoção da paz e repúdio à violência: *favorecer a compreensão, a tolerância e a amizade entre todas as nações e entre todos os grupos raciais, étnicos ou religiosos e promover as atividades das Nações Unidas em prol da manutenção da paz (PIDESC); “discriminação racial” significará qualquer distinção, exclusão restrição ou preferência baseadas em raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica que tem por objetivo ou efeito anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício num mesmo plano, (em igualdade de condição), de direitos humanos e liberdades fundamentais no domínio político econômico, social, cultural ou em qualquer outro domínio de vida pública (CIETFDR); Todo mundo trabalhando pelo desenvolvimento (ODM); proibir e a eliminar a discriminação racial em todas suas formas e a garantir o direito de cada uma à igualdade perante a lei sem distinção de raça, de cor ou de origem nacional ou étnica (CIETFDR); Os povos e pessoas indígenas têm direito a não sofrer assimilação forçada ou a destruição de sua cultura.*

Todas essas construções linguístico-discursivas criam uma verdade “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos

enunciados” um regime de verdade “ligado a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem” (Foucault, 2012c, p. 54).

Efeitos de verdade e representações da realidade indígena no Brasil

Perguntamo-nos: como é possível, apesar de todas as regularidades discursivas e verdades que vigoram nos documentos-monumentos (desde a criação da ONU em 1945) (Tabela 2), de todas as regras de formação emaranhadas nos eixos enunciativos (Tabela 13) e de todos os mecanismos de poder que servem para a construção desses discursos (Tabelas 5 a 12), que ainda haja espaços para que, em pleno século XXI, sustentem-se condições de emergência para acontecimentos que ignoram o que está previsto e legitimado por organizações, decretos, pactos, convenções e declarações mundiais?

Atestamos, portanto, ao que foi elucidado anteriormente: embora as regras de direito estejam delimitando formalmente o poder, há do outro lado os efeitos de verdade que esse poder produz, reconduzindo e reescrevendo as verdades e forçando a entrada de novas ordens discursivas no verdadeiro da época, visto que onde há poder, há resistência (Foucault, 2010a). Isso é possível porque, segundo Foucault (2010),

se é verdade que o poder político para a guerra, faz reinar ou tenta fazer reinar uma paz na sociedade civil, não é de modo algum para suspender os efeitos da guerra ou para neutralizar o desequilíbrio que se manifestou na batalha final da guerra. O poder político, nessa hipótese, teria como função **reinsere perpetuamente essa relação de força, mediante uma espécie de guerra silenciosa, e de reinseri-la nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem, até nos corpos uns e de outros** (Foucault, 2010a, p. 15 – grifos nossos).

Com uma pesquisa simples no *site* de buscas na internet, utilizando os termos “povos indígenas Brasil genocídio”, localizamos inúmeras notícias⁴, como as que seguem:

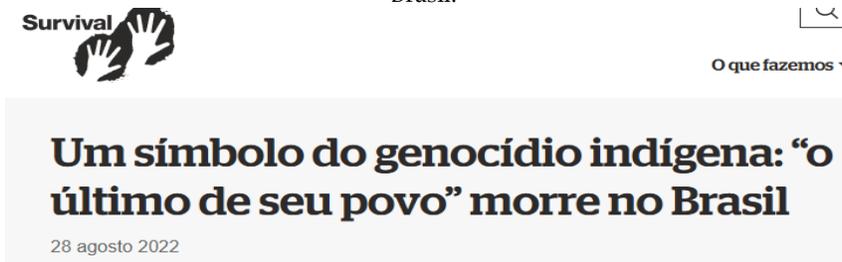
Figura 1: A ameaça de genocídio que paira sobre os povos indígenas isolados no Brasil.

20/07/2020

A ameaça de genocídio que paira sobre os povos indígenas isolados no Brasil

Fonte: Conselho Indigenista Missionário - Cimi, *online*, 2020.

Figura 2 - Um símbolo do genocídio indígena: “o último de seu povo” morre no Brasil.



Fonte: Survival Brasil, *online*, 2022.

Figura 3: 7 ações do governo Bolsonaro que impulsionam o genocídio indígena.



Fonte: Survival Brasil, *online*, [s.d.].

⁴ Os sites das notícias expostas nesta seção são fontes confiáveis e relevantes para pesquisa sobre a temática tratada: www.nacoesunidas.org (site da ONU); www.survivalbrasil.org (Site do “Survival” movimento global pelos direitos dos povos indígenas); www.cimi.org.br (Site da CIMI – Conselho Indigenista Missionário).

Figura 4: Situação dos povos indígenas no Brasil.

Situação dos povos indígenas no Brasil é a mais grave desde 1988, diz relatora da ONU

19 setembro 2016

Fonte: Organização das Nações Unidas (ONU), *online*, 2016.

O que se verifica, portanto, é que, mesmo com políticas de preservação dos Direitos Humanos e, em particular, dos povos indígenas, o fato de se “elaborar Leis” não garante a ação de “cumprir Leis”,

Em certo sentido, a peça representada nesse teatro sem lugar é sempre a mesma: é aquela que repetem indefinidamente os dominadores e os dominados [...] **Seria um erro acreditar, segundo o esquema tradicional, que a guerra geral, se esgotando em suas próprias contradições, acaba por renunciar à violência e aceita sua própria supressão nas leis e da paz civil.** [...] A humanidade não progride lentamente, de combate em combate, até uma reciprocidade universal, em que as regras substituiriam para sempre a guerra; ela instala cada uma de suas violências em um sistema de regras e prossegue assim de dominação em dominação. É justamente a regra que permite que seja feita violência à violência e que uma outra dominação possa dobrar aqueles que dominam. Em si mesmas, as regras são vazias, violentas, não finalizadas; elas são feitas para servir a isto ou àquilo, elas podem ser burladas ao sabor da vontade de uns e de outros. O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras (Foucault, 2012c, p. 70 – grifos nossos).

Desse modo, ainda que o discurso jurídico regulamente as verdades e ordens discursivas promovidas pelos Direitos Humanos, os princípios da soberania, muitas vezes, não são capazes de **naturalizar** as *regras jurídicas*, assim como, o mecanismo disciplinar, algumas vezes, não é capaz de **normalizar** as *regras naturais*, mas as tecnologias da governamentalidade, geralmente, conseguem estabelecer processos de regulação da vida dos indivíduos e das populações (Castro, 2014). Como consequência das disputas pelo poder, há permanente contraposição (bio)política entre os desejos/interesses dos micros e macropoderes. Isso porque “a política é a guerra continuada por outros meios; isto é, a política é a sanção e recondução do desequilíbrio das forças manifestado na guerra” (Foucault, 2010a, p. 16).

Vejamos, por exemplo, o modo como a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (Tabela 14) elabora a inclusão dos sujeitos indígenas e o reconhecimento da diversidade, ela: “burla o sistema e as regras jurídicas ao seu próprio favor”; cria meios para conseguir penetrar nas esferas sociais e culturais; e regula o “como” da vida dos sujeitos e das populações.

Tabela 14: Constituição de 1988

Art. 215. **O Estado garantirá** a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e **apoiará e incentivará** a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º **O Estado protegerá** as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005).

V valorização da diversidade étnica e regional (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005).

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno

exercício dos direitos culturais (Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012).

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios (Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012).

I - diversidade das expressões culturais (Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012).

II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012 (Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012).

Fonte: BRASIL, *online*, 2025.

Amado (2019) salienta que a luta indígena é constante e incessante. Embora essas lutas e ações fiquem esquecidas e silenciadas nas passagens históricas, o antropólogo ressalta que para a Constituição de 1988, documento impreterível à democracia brasileira e que fomenta a defesa dos Direitos Humanos no Brasil, os indígenas tiveram participação ativa na inclusão dos parágrafos em defesa aos povos originários.

Ailton Krenak, liderança indígena da etnia Krenak, realizou um discurso na Assembleia Nacional Constituinte em 1987, para representação da luta, do luto e da resistência indígena pintou seu rosto com tinta de jenipapo. Nesta assembleia, definiam-se os capítulos e artigos da Constituição Nacional, Krenak manifestou-se a favor da inclusão da emenda Capítulo VIII “Dos índios” (Art. 231). Após o discurso de Ailton Krenak, e a presença de outras lideranças indígenas de inúmeras etnias e localidades do Brasil, no Congresso Nacional, a visibilidade conferida às demandas indígenas os deputados pressionaram os deputados, para que suas propostas de cidadania intercultural fossem ouvidas (Amado, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo aprofundou a análise da abordagem da legislação brasileira em relação à complexa e inerente tensão entre a homogeneização nacional e o reconhecimento da diversidade

indígena. Por um lado, a Constituição de 1988 inclui o olhar sobre os povos indígenas, bem como leva em consideração os aspectos culturais que englobam o país, contudo o “poder” sobre decidir o que e como cada coisa deve ser vislumbrada cabe apenas ao Estado. As identidades étnicas são lembradas na formulação da Constituição, por sua resistência, mas ainda assim a unidade assume a voz da diferença, ela fala pela diferença. A Constituição fomenta a “diversidade assessorada”, isto é, a diversidade é admitida desde que a responsável por ela seja a unidade, nesse sentido, os povos étnicos “ganham” permissão para se manifestarem, mas quem regula as manifestações são as (bio)potências das tecnocracias de governamentalidade guiadas em prol da nacionalidade.

Para acentuar a norma da regulação, as (bio)potências são investidas de *campos de utilização* que permitem a continuidade dos enunciados por meio da identidade das formas linguísticas utilizadas, e de *campos de estabilização* que criam condições de possibilidades para que, independente das situações singulares de enunciação, os enunciados sejam repetidos em sua identidade (Foucault, 2012a). Investida de utilização de enunciados estabilizados, a Constituição de 1988, também, legitima os modos como a diversidade linguística deve ser concebida nas práticas sociais e de letramentos que constituem uma nação. A língua assume papel distintivo na interrelação nacionalidade e etnicidade e é fator determinante no movimento de subjetivação à(s) identidade(s) e às posições sujeitos, visto que as línguas possuem funções singulares para/em cada prática discursiva – as línguas étnicas, por exemplo, destinam-se, principalmente, as funções de preservação, manutenção e valorização cultural; enquanto a língua portuguesa cumpre funções políticas, econômicas e educacionais.

Em um contexto internacional de busca pela paz e pela proteção dos Direitos Humanos, impulsionado pela criação de organizações como a ONU e a adoção de pactos e declarações (como a DUDH e a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas), surge o conceito de **biopoder**, focado no

"fazer viver" e "deixar morrer". No entanto, o estudo reitera que, apesar da existência desses "documentos-monumentos" e das regras jurídicas que formalmente delimitam o poder, "a política é a guerra continuada por outros meios" (Foucault, 2010a, p. 16). A elaboração de Leis não garante seu cumprimento efetivo, pois as regras podem ser "burladas" e manipuladas conforme os interesses em disputa. A persistência de ameaças de "genocídio" e outras violações contra povos indígenas no Brasil, conforme noticiado (Figuras 1, 2, 3 e 4), evidencia a gritante disparidade entre o que está previsto legalmente e a realidade de contínuas disputas e da ineficácia da lei.

Conclui-se, portanto, que, embora a Constituição de 1988 represente um avanço inegável no reconhecimento dos direitos indígenas e da vasta diversidade cultural brasileira, ela também serve como um instrumento de desmandos do Estado. A tensão entre a busca por uma homogeneização nacional e a salvaguarda da diversidade indígena permanece como uma disputa incessante pelo poder, na qual a solidificação da soberania estatal frequentemente se sobrepõe à plena autodeterminação e à proteção integral dos povos originários. Nesse cenário, a vigilância constante e a resistência ativa das comunidades indígenas são elementos cruciais para a efetivação de seus direitos e para a construção de um futuro em que a diversidade seja genuinamente respeitada, e não apenas assessorada e regulada.

REFERÊNCIAS

AMADO, Luiz Henrique Eloy. *Vukápanavo o despertar do Povo Terena para os seus direitos: movimento indígena e confronto político* Rio de Janeiro. 241f. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, 2019. Disponível em <<http://apib.info/files/2019/09/Tese-Doutorado-Eloy-Terena.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2025

BRASIL. Assembleia Legislativa. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988: DOS ÍNDIOS**. Brasília, Seção 8. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 9 ago. 2025.

_____. **Medida provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019**. Brasília. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm>. Acesso em: 15 de ago. 2025

_____. Ministério da Saúde. **Secretaria Especial de Saúde Indígena**. Brasília. Disponível em <<http://www.saude.gov.br/o-ministro/692-institucional/unidades-do-ministerio/173-secretaria-especial-de-saude-indigena-sesai>>. Acesso em: 12 de ago. 2025.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. 1ª Edição. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO – CIMI. **A ameaça de genocídio que paira sobre os povos indígenas isolados no Brasil**. 20 jul. 2020. Disponível em< <https://cimi.org.br/2020/07/ameaca-genocidio-paira-povos-indigenas-isolados-brasil/>>. Acesso em: 7 ago. 2025

<https://www.undp.org/pt/brazil/news/ods-18-marca-escolhida-enfatiza-jornada-coletiva-da-luta-pela-igualdade-etnico-racial>

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª Edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975 – 1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 25ª Edição, Rio de Janeiro: Graal, 2012c.

_____. **O governo de si e dos outros:** curso no Collège de France (1982-1983). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

Nações Unidas Brasil. **Situação dos povos indígenas no Brasil é a mais grave desde 1988, diz relatora da ONU.** 19 set. 2016. Disponível em <<https://brasil.un.org/pt-br/74306-situacao-dos-povos-indigenas-no-brasil-e-mais-grave-desde-1988-diz-relatora-da-onu>>. Acesso em: 7 ago. 2025.

SURVIVAL BRASIL. **7 ações do governo Bolsonaro que impulsionaram o genocídio indígena.** Survival Brasil, [s.d.]. Disponível em <<https://www.survivalbrasil.org/artigos/7acoes>>. Acesso em: 7 ago. 2025.

SURVIVAL BRASIL. **Um símbolo do genocídio indígena: “o último de seu povo” morre no Brasil.** Survival Brasil, 28 ago. 2022. Disponível em <<https://www.survivalbrasil.org/ultimas-noticias/13351>>. Acesso em: 07 ago. 2025.

VITORIANO, Luana de Souza. **A língua portuguesa no Vestibular dos Povos Indígenas no Paraná:** conflitos e contradições entre políticas linguísticas e sociais de inclusão. 2016. 200f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016. Disponível em <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4026>>. Acesso em: 20 de jan. de 2025.

WOODHARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 14ª Edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.



Parte II

NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E RELEITURAS CULTURAIS



A RESSIGNIFICAÇÃO DA PERSONAGEM CINDERELA NA FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA

Elisa Peres Maranhão¹

Valquíria John²

INTRODUÇÃO

As narrativas advindas da tradição oral são parte fundante do imaginário social que sustenta os sistemas simbólicos e que permeia as identidades em uma determinada cultura. A historiadora Lucília Delgado (2003) defende a importância das narrativas desenvolvidas na tradição oral e argumenta que a observação dessa tradição é uma metodologia que se volta para a produção de narrativas como fontes do conhecimento, da construção do saber empírico e suas transformações na cultura.

Nesse mesmo sentido, a pesquisadora na área de mitologia e simbolismo Marina Warner (1999) observa que os contos de fada apesar de constituírem de acordo com a moral de sua época, a história pode desempenhar também um papel pedagógico emancipador: “O conto de fadas é um gênero essencialmente moralizante, muitas vezes sob um disfarce denso e muitas vezes indo na contramão da ética comum” (Warner, 1999, p.51).

As dimensões simbólicas e sociais que constituem as identidades estão presentes nas narrativas por meio das representações. As representações são constituídas pelas práticas de significação e pelos sistemas simbólicos que produzem os significados na nossa cultura. Esses significados dão sentido às

¹ Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba - Brasil. Contato: elisamaranhão@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Informação (UFRGS), professora permanente do PPGCOM/UFPR, Curitiba - Brasil. Contato: vmichela@gmail.com.

experiências e à percepção de quem somos e/ou podemos ser, construindo posições-de-sujeito (Woodward, 2014).

Por meio das representações são produzidas relações de poder, dentre essas, o poder de incluir ou excluir determinadas identidades: “A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de identidade [...]” (Woodward, 2014, p.19). Por conta disso, as identidades e suas representações são contestadas e surgem novas posições e identidades diante da mudança das circunstâncias econômicas e sociais.

Ao recuperar as narrativas da tradição oral, *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Once Upon a Time* (2011) colocam em cena os valores tradicionais da cultura local e, assim, de algumas bases que sustentam as representações e identidades coletivas. Há nessa proposta uma possível busca por superar os conflitos contemporâneos da crise da identidade (Woodward, 2014). Entretanto, o resgate de valores tradicionais sempre traz à tona sistemas simbólicos e representações que falam também das relações de poder presentes na sociedade, das lutas de classe e gênero que ocorrem no interior dessas relações. Portanto, este artigo tem como objetivo observar como as representações construídas no conto da Cinderela, apresentadas por ambas as séries audiovisuais, são ressignificadas a partir de proposições feministas que apresentam a mulher de forma independente e emancipadora.

Para apresentar a discussão, realizou-se a análise da narrativa do episódio 05 da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria* (2005) e do episódio 04 da primeira temporada de *Once Upon a Time* (2011). Os episódios foram escolhidos por se tratarem do momento em que a história da Cinderela é abordada na trama. A análise foi realizada a partir da identificação das marcações sociais e simbólicas presentes nas cenas (Woodward, 2014).

A identificação dos processos de ressignificação será sistematizada a partir da teoria proposta por Raymond Williams em *Marxismo e Literatura* (1979). A reflexão do autor auxilia na

interpretação de como se dão os processos de renovação no interior da hegemonia. Através da compreensão de como operam as três instâncias da cultura: dominante, residual e emergente. Williams (1979) oferece um sistema interpretativo que permite enxergar a forma como a hegemonia busca incorporar significados, valores e práticas que não estão contemplados na cultura dominante, assim como uma parte dessa produção de significados escapam desse sistema cultural.

Processos de resignificação vistos a partir das três instâncias da cultura

Em sua teoria sobre a cultura, Raymond Williams (1979) propõe que tomemos o processo cultural por suas inter-relações dinâmicas, identificando o aparecimento de elementos capazes de tensionar os modos dominantes de produção cultural. Esses elementos podem ter características residuais ou emergentes.

Os elementos residuais da cultura resultam de formações antigas, que sobreviveram na cultura dominante não sendo totalmente incorporados por ela. O residual faz parte do presente e é praticado de forma alternativa, ou oposta, aos modos dominantes da cultura: “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (Williams, 1979, p.125). Podemos pensar como elemento residual a estrutura narrativa dos contos de fada, que apesar de serem vistas como estruturas antigas, ainda suportam as representações presentes no imaginário contemporâneo. A autora Marina Warner (1999) observa esse aspecto cíclico dos contos de fada em sua pesquisa que aborda a relação entre os contos de fada e seus narradores:

Os contos de fadas, ou contos maravilhosos, por mais improváveis que sejam os incidentes que contenham ou fantásticos e encantamentos que inventem, assumem a cor das circunstâncias

reais em que são ou foram contados. Enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma (Warner, 1999, p.245).

Williams (1979) alerta que quando o resíduo tem relação com áreas importantes do passado, ou se posicionam de forma opositiva à cultura dominante, há um esforço maior para incorporá-los às narrativas dominantes. É feito um trabalho de tradição seletiva em que será incorporado aquilo que é ativamente residual, reinterpretando, diluindo, projetando, incluindo e excluindo tais elementos. Esse ponto é muito visível quando ocorre o processo de incorporação das narrativas tradicionais em novas formas narrativas audiovisuais, como é o caso dos precursores filmes de animação da Disney. Marina Warner (1999) comenta que a maior parte dos contos de fadas transformados em livros pelos irmãos Grimm, e posteriormente adaptados para animações audiovisuais por Wall Disney, sofreram modificações que refletem a relação que os mesmos tinham com os ideais cristãos presentes na cultura dominante de seu tempo.

[...] os Grimm alteraram as versões anteriores que haviam anotado, em que a mãe da Branca de Neve sofria de um assassinio ciúme da filha e a perseguia. A edição de 1819 é a primeira a introduzir uma madrasta no lugar dela; o manuscrito e as edições de 1810 e 1812 situam a mãe natural de Branca de Neve como pivô do violento enredo, mas este foi alterado para que uma mãe não fosse mostrada atormentando a filha. [...] os Grimm literalmente não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiram bani-la completamente. Para eles, a mãe má precisava desaparecer para que o ideal sobrevivesse e permitisse que a Mãe florescesse como símbolo do eterno feminino, a terra natal, e a família em si como o mais elevado desidrato social (Warner, 1999, p. 243-244).

Dessa forma, Warner analisa que uma mesma história pode ser contada por diversos vieses, suprimindo informações ou

preenchendo lacunas deixadas pelo narrador anterior, a relação entre o repertório do contador e do ouvinte, que depois irá reproduzi-la, pode gerar pontos de vistas variados. Como a autora postula: “[...] as palavras mudam de sentido com as mudanças de poder [...]” (Warner, 1999, p. 51).

Nessa dinâmica, pode haver inserções de valores e significados emergentes em produções culturais que se utilizam de estruturas residuais, como é possível observar nas séries como *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Once Upon a Time* (2011). Os elementos emergentes são entendidos por Williams (1979) como o aparecimento de novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações que são criadas continuamente. Para identificar esses elementos, o autor propõe que nos voltemos para o interior dos processos culturais, tendo em vista um desafio bastante complexo: o de distinguir entre “os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante”, dos que “lhes são substancialmente alternativos ou opostos”. A maior dificuldade desse desafio está no fato de que não é possível isolar o processo de emergência de novos significados, valores e práticas de outros processos dominantes: “Na medida em que surge, e especialmente na medida em que é antes oposicional do que alternativa, o processo de tentativa de incorporação, tem início, significativamente” (Williams, 1979, p.127).

Ao observar o processo de incorporação de novos valores, significantes na cultura dominante, por meio de produtos televisivos como *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Once Upon a Time* (2011), é possível deduzir que, assim como postula Williams (1979), em parte, essas emergências são cooptadas pelo sistema da cultura dominante e, em parte, elas tensionam as estruturas de sentido criando novas possibilidades de interpretação de símbolos do passado e inserem novas práticas aos sistemas de representação. Essa dinâmica é bastante visível nas questões que tratam da emergência das pautas feministas e sua demanda por novas formas de representar o lugar da mulher na sociedade.

Em seu ensaio sobre o destino da diferença sexual na cultura contemporânea, a psicanalista Márcia Arán (2003) sintetiza o lugar atual da mulher na cultura dominante, considerando as conquistas no campo dos direitos civis, sua ocupação no espaço público e os avanços no campo das representações sociais e simbólicas, sem ignorar as desigualdades de condições e a falta de reconhecimento social que ainda imperam:

[...] apesar da inegável situação de injustiça que podemos ainda hoje vislumbrar na nossa sociedade, as consequências positivas do movimento feminista não se encontram somente no campo da política, elas se esboçam, antes, no campo da cultura, ou seja, na materialidade dos conflitos e desejos que constituem o cotidiano das relações humanas (Arán, 2003, p.400).

A ressignificação do casamento em Hoje é dia de Maria (2005)

Na releitura que a série Hoje é Dia de Maria faz do conto tradicional da Cinderela, a história se passa no sertão brasileiro e, feitas as devidas adaptações para esse contexto, até o momento do baile tudo acontece dentro do encadeamento de ideias da história original. Pensando no processo de ressignificação causado pelas tensões entre os elementos residuais e emergentes, dois pontos nos parecem mais importantes: as metáforas visuais utilizadas para representar as pessoas da “Casa grande” e a decisão final de Maria (que vive o papel de Cinderela) acerca do casamento com o príncipe.

Desde o primeiro momento em que Maria entra no Fandango na Casa grande (adaptação do baile real) ela já é o centro das atenções. Mesmo sendo muito menor que todos eles (imagem 1), marcador simbólico e social de sua condição naquele espaço, ela chama a atenção do príncipe que logo a tira para dançar. As cenas da dança são intercaladas com cenas da engrenagem de um relógio e de uma caixinha de música, em um estilo de montagem paralela.

Os personagens que pertencem à Casa grande têm um figurino e acessórios que lembram os bailarinos da caixinha de música. Todos se movimentam de forma mecânica e se movem na pista como os bailarinos da caixinha de música, orientados pelas engrenagens abaixo deles. Exceto Maria, que apesar de pequena, consegue flutuar, movendo-se de forma fluida e livre, na mesma altura que os personagens da Casa grande.

A família burguesa é tratada na série por meio da metáfora visual das engrenagens e dos bailarinos da caixinha de música, eles são mecânicos, dançam conforme a música, mas, acima de tudo, sob a regência das engrenagens do tempo. Essa é uma leitura muito diferente da leitura tradicional que o conto faz da monarquia, exaltando-a como status ideal. Aqui a burguesia é retratada de forma crítica por meio de marcadores simbólicos que evidenciam uma vida presa aos padrões.

Como no conto de Cinderela, Maria é uma moça pobre que sonha com uma vida melhor, a cena trabalha toda a magia residual presente nos sonhos de ascensão social do conto original, mas contrapõe essa perspectiva com uma visão crítica da sociedade burguesa, visão marcada pelo simbolismo das cores escuras e da forma mecânica e fria como Maria é recebida na festa.

Figura 1: Cenas Casa Grande



Fonte: *Hoje é dia de Maria*, 2005.

A sequência termina com a cena do príncipe encontrando o sapatinho deixado para trás. Assim que o príncipe coloca o sapatinho na almofada, ele tira sua máscara e podemos ver que ele não tem rosto. Um príncipe sem rosto é uma leitura muito interessante do que o príncipe tradicional simboliza nos contos originais. Nós nunca sabemos nada sobre ele, apenas a posição social que ocupa, sua persona príncipe.

Figura 2: Cenas do Príncipe



Fonte: *Hoje é dia de Maria*, 2005.

Como no conto tradicional, o príncipe encontra Maria por meio do sapato e, em seguida, ela vai até a Casa grande para apresentar-se para seu noivo. Assim que ela chega, é recebida pela Mucama da Casa grande que lhe diz que além da prova do sapatinho, ela terá que passar por mais três provas: da cama, da mesa e do banho. A trilha orienta uma sequência de cenas fundidas de Maria executando vários trabalhos domésticos sob a supervisão da Mucama. A canção entoada pela Mucama deixa explícito do que se tratam os elementos residuais que estão sendo abordados:

Pra merecer seu marido /Como nos tempos antigo/Moça prendada,
ativa/Mantém servidão sempre viva./ Servidão em bordar, cozinhar/
Muito ouvir e pouco dizer/ Servidão por servir/ Servidão por

deitar./Porque do senhor é todo o prazer /Servidão é o segredo, /
Menina, do bom proceder (Abreu; Carvalho, 2005, p. 179).

Ao acrescentar essa situação à estrutura do conto original, a série evidencia o que estava implícito, ou mesmo oculto na moral da história da Cinderela, não podemos mais pensar em seu desfecho da mesma forma. Assim como o marcador simbólico do homem sem rosto desmascara o príncipe, a canção desmascara o destino preparado para a protagonista, encoberto pela promessa da felicidade eterna. Maria segue o enredo sabendo do seu destino, diferente da Cinderela dos contos tradicionais, ela foi preparada pela Mucama para depois do casamento. Nesse ponto, a narrativa evidencia a questão interseccional (Novais, 2001) da domesticação feminina, a Mucama é a mais qualificada para ensinar na arte de servir, pois ela está na base da exploração feminina, sendo ao mesmo tempo domesticada e escravizada.

A cena do casamento segue a estética sombria das imagens anteriores da Casa Grande, cores frias e movimentos mecânicos. Maria veste um vestido de noiva que mais parece uma armadura. E, novamente, em uma montagem paralela, vemos as imagens do casamento intercaladas por cenas de soldados da Casa Grande caçando o pássaro companheiro de Maria. O pássaro é um marcador simbólico do espírito livre de Maria, que se vê agora aprisionado em um casamento por interesse. Ao visualizar que seu pássaro foi atingido e estava ferido, ela foge do casamento e sai em busca de seu pássaro. Ao resgatá-lo, ela vai, enfim, viver seu romance, pois o pássaro se torna humano e o grande amor da sua vida.

Figura 3: Soldados caçando o pássaro



Fonte: Hoje é dia de Maria, 2005.

Figura 4: CasamDento na Casa grande



Fonte: Hoje é dia de Maria, 2005.

Na estrutura da série *Hoje é dia de Maria*, a protagonista vive a história da Cinderela para evidenciar a perda da sua inocência, não por acaso, a história se desenvolve logo após Maria ter sua primeira menstruação. A personagem amadurece, em parte, sob as idealizações do casamento e, em parte, na sua jornada em busca do amor verdadeiro, mas sobretudo, em busca de si, de outras partes suas que o casamento a impediria de conhecer. Arán (2003), ao comentar sobre a crise da família nuclear burguesa, fala desse novo contexto das relações conjugais:

[...] a relação conjugal não se realiza mais a partir das normas fundantes da família moderna. Desde a proclamação da igualdade entre os sexos, o lugar do homem e da mulher na família estão em questão. Nesses últimos 30 anos assistimos ao surgimento do

‘casamento-conversaço’, o qual se constitui a partir de uma eterna construção e desconstrução de laços, em que, mesmo que consideremos que o ponto de estabilidade seja a relação mãe-filho, como mostram as pesquisas recentes, é certo que a família nuclear não pode mais ser considerada uma base sólida para construção identitária (Arán, 2003, p.402).

Enquanto em *Hoje é dia de Maria* (2005) a narradora muda o curso dos acontecimentos e conta a história de um casamento que não aconteceu aos moldes da família nuclear burguesa, a série norte-americana *Once Upon a Time* (2011) vai tratar das relações parentais, questionando os papéis de gênero nessa construção.

A ressignificação da fada madrinha em *Once Upon a Time* (2011)

Assim como em *Hoje é dia de Maria* (2005), a série *Once Upon a Time* (2011) entrelaça os contos reunidos da cultura popular por meio da jornada da “salvadora” Emma. A transposição dos contos acontece em duas diegeses identificadas pelos personagens como: a Floresta encantada, espaço onde se originam os contos de fadas e em Storybrooke, o universo paralelo, que se passa no mundo atual comum. Em sua pesquisa sobre a série, Velezuela (2016) fala sobre o interesse da série ao reunir os contos de fada em seu enredo:

OUT constitui sem dúvida uma adaptação dos contos de fada, no entanto, o seu principal interesse consiste em entender como tantas narrativas entrelaçadas desenham um argumento novo, através do preenchimento das lacunas e do que os contos não relatam, oferecendo uma ressignificação a tais elementos. (Velezuela, 2016, p.29).

No episódio 04 da primeira temporada, a jornada de Emma é atravessada pela história de Ashley, personagem que irá viver uma situação identificada por Henry, filho de Emma, como sendo de Cinderela. O episódio trata a história nos dois mundos, na Floresta encantada, marcador simbólico da tradição, onde se passa o conto tradicional Cinderela, em que já casada e à espera de um bebê vive

um conflito com Rumpelstiltskin por conta do contrato que fez para conseguir ir ao baile que mudou sua vida. E em *Storybrooke*, marcador simbólico da modernidade, Ashley (alter ego de Cinderela nesse mundo), tenta também cancelar o contrato que fez com Sr. Gold (alter ego de Rumpelstiltskin nesse mundo) em que ela se compromete em entregar seu filho para adoção, pois acreditava até então não ter como criá-lo.

Do ponto de vista das três dimensões da cultura (Williams, 1979), o ponto mais relevante para pensarmos os processos de ressignificação nesse episódio de *Once Upon a Time* (2011) é a releitura que a série faz da fada madrinha e sua relação com Cinderela. Para Warner (1999) um ponto importante, que marca a estrutura da história da Cinderela é a figura que a auxilia em sua empreitada. Inicialmente esse era o papel da mãe, ou do espírito da mãe morta, posteriormente, nas versões a partir do século XVII, essa representação foi substituída pela da fada madrinha, que surgia por meio de metamorfoses de animais, ou por um simples toque de magia: “O animal auxiliador, que incorpora a mãe morta ao suprir as necessidades da criança órfã, constitui um ponto nodal estrutural na história de Cinderela, mas a criatura se modificou em versões europeias posteriores, até tomar a forma da fada-madrinha que conhecemos hoje em dia” (p.236).

Figura 5: Cinderela e Rumpelstiltskin



Fonte: *Once upon a time*, 2011.

Na adaptação de *Once Upon a Time* (2011), a fada madrinha é substituída por Rumpelstiltskin, personagem que representa o

vilão nos dois mundos, se aproveitando da vulnerabilidade das pessoas. Na história que se passa na Floresta encantada, Cinderela é uma garota que perdeu a mãe e foi abandonada pelo pai nas mãos da madrasta e suas filhas. Ela não tem suporte algum, até sua fada madrinha lhe faltou. Em uma situação de extrema vulnerabilidade, ela aceita o acordo com Rumpelstiltskin sem titubear. Ela representa a mulher ingênua, que age sem questionar, sem negociar, aceita qualquer proposta que pareça lhe favorecer. Assim, consegue o que quer, mas paga um preço mais alto do que poderia imaginar no futuro.

Figura 6: Montagem de imagens de Cinderela e Emma



Fonte: *Once upon a time*, 2011.

Na linha da história que se passa em *Storybrooke*, sua situação não é muito diferente, ela é uma garota jovem que está grávida e foi abandonada pela família e pelo namorado e pai do bebê. Ela se torna, mais uma vez, alvo fácil de Sr. Gold (alter ego de Rumpelstiltskin). A grande diferença nessa situação é que ela encontra Emma e Ruby, ambas vão ajudá-la a superar essa situação. Emma representa a fada madrinha de Ashley, mas diferente da sua versão nos contos tradicionais, o superpoder de Emma é a empatia e sua sagacidade. Emma se solidariza com Ashley por ter vivido uma situação parecida

em que teve que abrir mão de seu bebê por não ter tido suporte nenhum para criá-lo. Junto com Ruby, Emma oferece apoio e ajuda Ashley a enfrentar Sr. Gold e a defender seus direitos.

Elas formam uma rede de mulheres que se apoiam, essa é uma leitura alinhada com valores emergentes (Novaes, 2001), se opondo à rivalidade feminina alimentada nos contos de fada. No mundo da Floresta encantada, quem tenta resolver o acordo perverso com Rumpelstiltskin é o príncipe encantado e seus amigos guerreiros. Não há mulheres em seu socorro. Ao analisar a relação das mulheres nos contos de fada, Warner (1999, p.240) observa “[...] a misoginia dos contos de fadas escala as mulheres como participantes, e não apenas como alvos; os antagonismos e sofrimentos relatados pelas histórias vinculam-se ao mundo da autoridade, bem como da experiência feminina”. A autora observa que em alguns contos como “A Bela e a Fera” e “Pele de Asno”, o patriarcado é colocado como inimigo do amor e da felicidade da heroína, mas esses casos são exceção, de forma geral: “[...] os tiranos são mulheres em luta contra suas rivais, muitas vezes mais jovens, para conservar a segurança que seus maridos ou pais lhes proporcionam” (Warner, 1999, p.250).

Em *Storybrooke*, essa rivalidade não orienta a ação das personagens, a partir do apoio que Ashley recebe de Emma e Ruby, ela se entende como alguém capaz de assumir uma família com seu filho. Essa família é constituída pela relação mãe-filho e amparada pela comunidade em torno dela, distanciando-se da família nuclear tradicional alicerçada na figura paterna do provedor.

Enquanto no mundo ficcional, que se passa na Floresta encantada, o príncipe e seus soldados são os responsáveis por salvar a princesa da maldição, em *Storybrooke*, o mundo da vida, o príncipe abandona a princesa. No meio do episódio, Emma solicita sua ajuda, mas por medo de contrariar seu pai, ele se acovarda. No entanto, ele aparece no final do episódio, quando tudo já estava resolvido, pedindo uma nova chance para Ashley e traz de presente um sapatinho para o bebê. Sobre a simbologia residual do sapatinho, Warner (1999) comenta:

O conto de fadas propõe um pé perfeito, a partir do conhecimento das imperfeições dos pés e do que elas representam; oferece um remédio em si mesmo para o problema [...] A história defende os pés pequenos apenas em seu nível mais literal e patente; tal como outras variações no ciclo, ela promete que aquilo que está oculto e desconhecido pode ser belo, se olhado com o correto estado de espírito (Ibidem, p.236).

Há uma inversão interessante nesse ponto, uma mudança de papéis, de valor na hierarquia social. Nessa linha narrativa, é o príncipe que precisa provar sua virtude, que tem os sapatinhos como marcador simbólico e que é merecedor do perdão de Ashley e de ser pai da criança. A série aponta a fraqueza de caráter do príncipe como companheiro e como pai, nesse ponto a narrativa está alinhada com as mudanças nos valores sociais, na nova forma de ver a família (Arán, 2003). Warner (1999) observa que nos contos tradicionais a figura do pai tende a ser absolvida de sua responsabilidade, não há nenhum questionamento acerca de sua ausência e negligência em relação aos maus tratos e apuros que os filhos e filhas sofrem. Já a série *Once Upon a Time* (2011) traz essa lacuna à tona, questiona o papel das mães, mas principalmente dos pais, em relação ao sofrimento vivido pelos protagonistas dos contos tradicionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises apresentadas é possível observar, por fim, que o processo de ressignificação de valores, práticas e significados no interior das releituras do conto da Cinderela se dá de forma mais efetiva por meio do questionamento dos valores patriarcais, presente nos elementos residuais e, conseqüentemente, no enfraquecimento da sua capacidade de ditar a moral da história. Não há grandes mudanças nos modelos dominantes de relacionamento, heteronormativos, entretanto, os papéis familiares e o que sustenta as relações, seja as matrimoniais ou de

parentalidade, são valores emergentes, que colocam as mulheres como agentes de suas próprias vidas, alcançando seus sonhos e superando seus obstáculos por meio da solidariedade entre elas.

Em *Hoje é dia de Maria* (2005), a protagonista abre mão de um casamento baseado na ascensão social, alicerçada em uma dinâmica do poder masculino, para uma relação baseada no afeto, igualdade e complementariedade. Uma relação em que ela possa buscar outras fontes de realização e de construção da sua identidade. Já em *Once Upon a Time* (2011), a protagonista encontra apoio em uma rede de mulheres, para viver sua história de amor, deslocada nessa releitura para o amor materno. Em ambos os casos, o papel social do príncipe é questionado, seja em relação à superficialidade dessa representação, como em *Hoje é dia de Maria* (2005), seja pela incongruência dessa representação com a atitude masculina atual como em *Once Upon a Time* (2011).

Por fim, observamos que em ambas as séries o diálogo proposto entre elementos residuais e emergentes na cultura cria uma abertura para repensar valores importantes que sustentam a identidade da maioria dos adultos hoje. No próprio tensionamento da linguagem e do encadeamento dos fatos da narrativa, os conflitos vividos pelos personagens podem auxiliar nos conflitos existenciais do espectador gerados pelas mudanças de valores em nossa cultura. Assim, é possível que haja uma relação de solidariedade entre o narrador e o espectador, o que é fundamental para que possa haver um envolvimento profundo com a narrativa propiciando que novos valores, práticas e significados possam ser assimilados pela cultura dominante.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz Alberto; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é dia de Maria**: 1ª e 2ª jornadas. São Paulo: Globo, 2005.

- ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, n. 2, p. 399-422, 2003.
- DELGADO, Lilia Araújo. N. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. **História Oral**, v. 6, p. 9-25, 2003.
- HOJE É DIA DE MARIA. Direção: Luiz Fernando Carvalho, Rio de Janeiro: Globo/Som Livre, 2005. 2 DVD.
- HOJE É DIA DE MARIA. Entrevista: Luiz Fernando Carvalho (DVD). Rio de Janeiro: TV Globo/Som Livre, 2005.
- NOVAES, Elizabete David. Experiência Feminina: política, sociabilidade e solidariedade na periferia. **Cadernos CERU**, v. 12, p. 53-67, 2001.
- ONCE UPON A TIME. 1ª. Temporada completa. EUA: ABC Studios/Walt Disney Productions, 2011.
- VALENZUELA, Sandra Trabucco. **Once Upon a Time**: da literatura para a série de TV. Lisboa: Chiado, 2016.
- WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Companhia das Letras, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- WOODWARD, Kath. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, Tânia Trevisan. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

CULTURA POP E PERFORMANCE: AS “NOVÍSSIMAS” FORMAS DE COMUNICAÇÃO POLÍTICA NO FEMINISMO CONTEMPORÂNEO

Bruna Neves Pellegrini¹

INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, os estudos da comunicação tornam-se mais amplos, abrangendo, inclusive, objetos de estudos que fazem parte da cultura pop, como filmes, seriados, clipes de música, entre outros. Este capítulo, visa refletir sobre as possibilidades estéticas no âmbito da comunicação e sobre como a cultura pop está entre essas possibilidades, além de refletir sobre seus diálogos com os movimentos sociais e político.

A noção de estética da comunicação, conforme desenvolvida por Luis Martino (2016), permite compreender as manifestações políticas para além do conteúdo discursivo explícito, enfocando a dimensão sensível do ato comunicacional. Como argumenta o autor (2016), a estética não se reduz à apreciação do belo, mas diz respeito ao vínculo interacional estabelecido entre o público e a mensagem, operando na interface entre percepção e sensibilidade. Essa abordagem se articula com as reflexões de Muniz Sodré (2016) sobre a centralidade das emoções e dos afetos na comunicação midiática e política, evidenciando como determinadas imagens e performances podem afetar o público e mobilizar ações coletivas.

Como recorte, este capítulo se apoia em movimentos feministas contemporâneos que mobilizam diferentes estratégias comunicacionais para reivindicar direitos e ampliar o debate público sobre gênero e poder. Entre essas estratégias, a ocupação

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Contato: bruna.pellegrini2@gmail.com.

do espaço público por meio da performatividade corporal (Butler, 2018) e da apropriação de elementos midiáticos revela o potencial estético da comunicação política. Nesse sentido, protestos inspirados no seriado *O Conto da Aia*, lançado em 2017, uma adaptação do livro homônimo escrito por Margaret Atwood em 1985, que exemplificam como elementos da cultura pop podem ser ressignificados em novos contextos sociopolíticos, funcionando como veículos de denúncia e resistência.

Segundo Martino e Marques (2022), a cultura pop ocupa um espaço híbrido entre a produção massiva da indústria cultural e as formas de expressão política, sendo constantemente apropriada por diferentes públicos para reconfigurar significados. Essa ressignificação da cultura pop dentro do ativismo se insere em um contexto mais amplo dos chamados "novíssimos" movimentos sociais, como descrito por Aline Castro e Rosana Pinheiro-Machado (2020). Diferentemente dos movimentos políticos tradicionais, os protestos do século XXI incorporam repertórios culturais em suas performances, utilizando memes, cartazes e referências midiáticas para expressar demandas e fortalecer laços identitários entre os participantes.

Sendo assim, este capítulo se propõe a investigar como a articulação entre estética e cultura pop contribui para a construção de novas estratégias de mobilização e comunicação política.

Estética da comunicação

De acordo com Luis Martino (2016), a estética é comumente relacionada aos estudos da arte, das teorias literárias e dos estudos filosóficos sobre o "belo". Todavia, a partir de meados da década de 1990, é possível perceber um aumento desta temática no âmbito dos estudos da comunicação.

A Estética na Comunicação não se trata especificamente de abordar a dimensão estética presente nas produções midiáticas – o que não seria errado –, mas sim de pensar a comunicação como uma abertura

da estética dentro das possibilidades proposicionais de estabelecimento de vínculos interacionais (Martino, 2016, p. 2).

Para o autor (2016), um ponto comum entre esses estudos está na compreensão da comunicação como algo ligado à sensibilidade, ao que estabelece vínculo comunicacional. Martino (2016, p. 16) retoma às primeiras concepções de estética, que deriva da palavra grega *aisthesis*, para trazer seu significado original, que estaria relacionada ao ato da percepção, aos cinco sentidos. “Neste primeiro momento, mais do que a um desdobramento vinculado ao Belo, o domínio do estético vinculava-se à fisiologia da percepção sensível”. Dessa forma, enquanto ato comunicacional, a estética permite interação entre a mente humana e a experiência sensível, se desenvolvendo na passagem da sensibilidade para o sensível.

Não há elemento sensível que não se constitua no ato relacional do encontro entre a potência de uma percepção ainda por vir – a sensibilidade – e sua atualização singular no momento do encontro em si, quando o objeto exterior, aplicado à percepção dos sentidos, atualiza-se como representação na mente humana a partir da qual se realizarão efetivamente os juízos de ordem racional” (Martino, 2016, p. 18-19).

Esse elemento sensível que se dá no encontro com uma percepção pode ser aplicado em objetos na cultura pop, como em seriados, filmes, músicas etc., que fomentam um diálogo direto com o seu público.

Em *As estratégias sensíveis: afeto mídia e política* (2016), Muniz Sodré trata amplamente do fenômeno da sensibilidade como estratégia nas mídias, retomando conceitos clássicos e importantes para a compreensão estética. Para o autor (2016), o estético se refere à dimensão puramente subjetiva da intuição na representação de um objeto. Assim, o estético “não diz respeito ao conhecimento do objeto, e sim ao sentimento que acompanha a intuição, o que liga a reflexão estética à metafísica e à Filosofia da História na indagação

sobre o sentido da vida individual e coletiva” (Sodré, 2016, p. 87). Vale refletir sobre os objetos da cultura pop: de que forma eles sensibilizam? Quais são as possíveis reflexões estéticas propostas por eles? De que maneira eles afetam?

Sodré (2016) explica que *afeto* é o nome recente para o que antes era chamado de *afecção*. *Afecção* estaria diretamente ligada ao corpo e a sua ideia, já o *afeto* implica “tanto para o corpo quanto para o espírito um aumento ou uma diminuição da potência de agir” (Deleuze, 2002, p. 92 *apud* Sodré, 2016, p. 27). Dessa forma, podemos pensar de que maneira o diálogo das narrativas da cultura pop se configuram e fomentam uma potência de agir.

Cultura pop e comunicação

É importante compreender que o “pop” do termo “cultura pop” não é uma abreviação de “cultura popular”, mas uma referência ao conceito de “Indústria Cultural” desenvolvido pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*, de 1944. Os frankfurtianos, procuram explicar o sistema de organização, planejamento e fabricação de cultura no sistema capitalista avançado, que para eles passa a ilustrar o mesmo esquema de fabricação de automóveis em série, por exemplo (Mattelart; Mattelart, 2005). Ou seja, através dos Meios de Comunicação de Massa, os bens sociais (cultura) são transformados em mercadoria, e a arte passa a ter características do mundo industrial moderno.

Para Luis Mauro Martino e Ângela Marques (2022), a cultura pop tem um caráter híbrido, pois ocupa um espaço entre outras formas de cultura: a popular - que não tem origem na mídia, mas na sociedade e em suas tradições; e a erudita - que demanda formalidade técnica e sofisticação intelectual. “A cultura pop é um tipo de produção simbólica criada pela indústria da comunicação, distribuída em grande escala e dirigida a um público consumidor global, que se apropria e se envolve com esse conteúdo, criando seus próprios significados” (Martino; Marques, 2022, p. 4)

Em sua origem, a cultura pop é um produto voltado para a geração de lucro, com distribuição multiplataforma, que prevê uma circulação global e a possibilidade de criação de produtos derivados deste produto original, além disso, tem como característica o fomento da cultura participatória (Martino; Marques, 2022).

O termo “cultura participatória”, também chamado de “cultura participativa”, geralmente é atribuído ao estudioso dos meios de comunicação Henry Jenkins, que em seu livro *Cultura da Convergência* (2012) o explica como uma transformação importante que começou a se desenvolver de forma mais evidente entre o final do século XX e o início do século XXI, com o advento da internet e das novas tecnologias digitais. Jenkins (2012) explica a cultura participativa como uma mudança na postura dos receptores dos meios de comunicação, ou seja, do público, que passa a ter uma postura mais ativa e participativa com os meios de comunicação de massa. Esse processo interativo passa a ser mais propiciado por plataformas on-line e mídias sociais, em que o público pode comentar, compartilhar e até contribuir com a produção do conteúdo que consomem.

Em meio a essas transformações, é importante considerar que desde o início do século XX, o entretenimento passou a ser um espaço de discussão e contestação de modelos dominantes na política (Martino; Marques, 2022).

É tentador imaginar que, nas últimas décadas, a música pop talvez tenha desafiado mais padrões de comportamento e mudado mais atitudes do que qualquer manifesto ou partido político. O entretenimento, há muito tempo, é um espaço de construção e veiculação da opinião política. Sua capacidade de provocar engajamento do público, utilizando uma linguagem familiar, assim como suas características simbólicas e alegóricas, fizeram do entretenimento, em suas variadas formas, uma trama privilegiada de representação e ação política (Martino; Marques, 2022, p. 12).

Para os autores (2022, p. 12), é esperado que a cultura pop tenha uma lógica específica de veiculação de conteúdos, a qual se espera uma atuação política “talvez mais sutil” e justamente por isso mais eficaz “há uma tensão constante entre as duas dimensões do entretenimento – como arte, de um lado, e como produto, de outro”. Martino e Marques (2022) afirmam que não é apenas por meio do conteúdo que um produto cultural se torna político, pois a leitura política pode ser feita a partir do que poderia passar despercebido: “exemplo, posicionamentos que reforçam, nem sempre de maneira direta, preconceitos ou mostram como “naturais” situações de desigualdade ou sofrimento (Martino; Marques, 2022, p. 14).

Os “novíssimos” movimentos sociais e a cultura pop

Ao refletir sobre os “novíssimos” movimentos sociais – como são chamados os protestos do século XXI -, Aline Castro e Rosana Pinheiro-Machado (2020) observam que os repertórios culturais passam a fazer parte da mobilização política, inclusive em performances de rua, com o uso de memes e cartazes com frases que fazem alusão a diversos elementos culturais, por exemplo. “Esses materiais passam a compor o repertório desses manifestantes, que querem transpor sua identidade e seus gostos pessoais para diversas áreas de sua vida – inclusive para sua atuação política” (Castro; Machado, 2020, p. 330).

A maneira de expressão dos corpos protestantes está diretamente relacionada pela cultura das quais eles fazem parte. Pesquisas sobre o perfil dos participantes desses protestos demonstram que o perfil predominante dos manifestantes é composto por jovens no fim da adolescência e início da idade adulta, que são ativos nas redes sociais - perfil que condiz com a geração dos *Millennials* – aqueles nascidos no início de 1980 e meados de 1990 (Castro; Machado 2020).

Os autores caracterizam as pessoas dessa geração como otimistas; cooperativas em equipe – com mentalidade coletiva; crentes no futuro e neles mesmos como criadores de um futuro melhor; criativos; com autoestima elevada (podendo ser interpretado como narcisismo em certas ocasiões); mais formalmente educados, inclusivos e a favor da diversidade que a geração anterior; críticos em relação às regras sociais; e influenciados pela ascensão da Internet no período de sua maturidade (Castro; Machado, 2020, p. 326).

Enquanto os jovens manifestantes dos anos 1970 tiveram forte influência da cultura punk, os jovens do século XXI sentem a influência da cultura pop. Essa influência ultrapassa o consumo midiático e passa a fazer parte da construção de identidade dessas pessoas, que costumam demonstrar o gosto por determinado produto midiático no dia a dia, com o uso de camisetas de bandas, objetos decorativos sobre personagens de filmes ou materiais escolares com a ilustração de personagens de desenhos animados, por exemplo (Castro; Machado 2020). O gosto seria, portanto, uma performance, que demonstra para o mundo os elementos pelos quais os indivíduos sentem afinidade” (Castro; Machado, 2020, p. 327).

Os “novíssimos” movimentos sociais se diferenciam dos movimentos anteriores por conta da forte influência da globalização e da convergência midiática, termo que “define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura” (Jenkins, 2012, p. 45), o que além de afetar na formação das identidades, também transforma o modo com manifestantes se organizam e definem suas formas de manifestação (Castro; Machado, 2020, p. 325).

Performance como comunicação política

A forma mais comum e direta de ações políticas tem se desenvolvido pela reunião de grupos em locais públicos, ou seja, protestos de rua. Esses protestos, muitas vezes, se desenvolvem de maneira performática. Adriana Amaral (2018) retoma a matriz

etimológica francesa da palavra “performance” que deriva de “*parfournir*”, que significaria “fornecer”, “completar”, “executar”. Ao ser incorporado pelo inglês, no século XVI, o termo passou a ser compreendido como um tipo de disposição avaliativa sobre práticas corporais e cênicas:

Concepção de performance na tradição da língua inglesa remonta à ideia de avaliação teatral, indicação de prática em torno do potencial, do talento e de comprometimento com a encenação (Amaral, 2018, p. 67), ideia que passou a ser adotada para outros campos de performance, como o dos esportes, dos negócios, da política “e tudo aquilo que envolve avaliação da relação expressiva do corpo com alguma competência” (Amaral, 2018, p. 67).

O conceito de “performance” também foi adotado pelo sociólogo canadense Erving Goffman, em seu famoso livro *A representação do eu na vida cotidiana* (1985), em que metáforas teatrais são utilizadas para demonstrar a forma como as pessoas encenam características para um público na tentativa de se ajustar aos diferentes campos da vida social, como se houvessem diversos atores sociais que buscam interpretar os papéis que lhes são atribuídos nas dinâmicas cotidianas, o que configura uma espécie de performance.

Em busca de uma interpretação latino-americana para “performance”, Taylor (2013) *apud* Amaral (2018) encontra na tradição indígena o correspondente na palavra “olin”, que significa “motos da vida”. “Olin é o motor por trás de tudo o que acontece na vida, o movimento repetido do sol, das estrelas, da terra, dos seres viventes. Tudo se repete, num movimento que é a própria coreografia da vida” (Taylor, 2013, p.43 *apud* Amaral, 2018, p. 69), mas também significa: “a linha limítrofe entre vida e morte, aquilo que mantém os seres vivos, ou, de maneira mais metafísica, a linha de transição entre o reino terreno e o divino” (Taylor, 2013, p.43 *apud* Amaral, 2018, p. 69).

Na obra *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018), a filósofa pós-estruturalista Judith Butler expande sua teoria da performatividade ao analisar protestos de rua e compreender os corpos manifestantes como forma de expressão, comunicação e resistência. Para a autora (2018), os corpos protestantes rejeitam à precarização da vida que lhes é imposta, por isso aparecem e tornam-se visíveis em um campo público e político.

A respeito dos protestos de rua, a autora (2018) observa que eles são caracterizados por corpos que se unem para reivindicar em um espaço público, “mas essa formulação presume que o espaço público esteja dado, que já é público e reconhecido como tal” (Butler, 2018, p. 80). No entanto, esse espaço está sendo questionado, pois a pluralidade dos corpos protestantes reivindica pelo próprio espaço público, que lhes é negado com frequência. Nos atos performativos, os corpos estão vocalizando sua oposição à legitimidade do Estado e ocupando o espaço público mesmo quando sem proteção, ou seja, o corpo fala mesmo sem linguagem vocal ou escrita, ele fala na ação e nos gestos, “As reivindicações políticas são feitas pelos corpos quando eles aparecem e agem, quando recusam e persistem, em condições nas quais esse fato por si só ameaça o Estado com a deslegitimação” (Butler, 2018, p. 93).

A ideia de que o espaço público não está dado, mas é constantemente disputado, remete à noção foucaultiana (2015) de que o poder regula quais corpos podem aparecer e de que maneira. Nos protestos pró-direitos reprodutivos, os corpos das mulheres que se vestem como *Aias* fala sem necessidade de palavras, evocando a imagem de submissão e controle sobre o corpo feminino que é explorado na distopia de Gilead. Ou seja, a estética se torna uma ferramenta para vocalizar a oposição à restrição de direitos reprodutivos, transformando o espaço público em um palco onde o próprio corpo das manifestantes é discurso e resistência.

Harry Pross (1987) *apud* Denise Paiero (2006) compreende “protesto” como uma criação de vínculo comunicativo, ou seja,

podemos compreender o ato de protestar como uma resposta às circunstâncias que se faz oposição. “O formato escolhido para a comunicação, que define a natureza do protesto, é o de ampliar ao máximo a visibilidade de sua ação e, com isso, chamar a atenção para o motivo primário” (Paiero, 2006, p. 167).

O uso do corpo como mídia em protestos é conceituado como mídia primária, pois conforme a autora (2006, p. 168), na busca por visibilidade, uma das expressões mais fortes de comunicação é justamente o uso do corpo como mídia do protesto, que pode aparecer de diversas formas: pintado, acorrentado, nu. Pensando sobre o uso do corpo nu, Paiero (2006) diz que o corpo por si só se torna o próprio protesto, pois: “a manifestação do protesto, nesse caso, está exatamente no corpo despido, fora dos padrões esperados” (Paiero, 2006, p. 169), assim, o choque moral geralmente promove visibilidade para a ação.

A *Marcha das Vadias* é um exemplo de protesto que se dá pelos corpos nus e pintados. O movimento teve início em abril de 2011, em Toronto, Canadá, como reação ao discurso de um policial feito em uma palestra sobre segurança pública, em um fórum universitário. No evento, o policial advertiu as mulheres dizendo que elas poderiam evitar crimes sexuais se não se vestissem como *sluts* (termo em inglês, que pode ser traduzido para o português como: vadias, putas). As ativistas da *Marcha das vadias* entendem que a fala do policial reflete uma forma dominante de pensamento difundida no mundo inteiro, que atribui a culpa de violências sexuais à mulher, ensinando-as a “vestir-se corretamente” ao invés de educar para o respeito.

Figura 1: Marcha das Vadias, em Curitiba - 2012.



Fonte: Notícias Band.

Em razão disso, uma das principais formas de manifestação, presentes na marcha, é a ausência de roupas. Assim, a primeira *Slutwalk* – como o movimento é conhecido no exterior – protestou principalmente pelo fim da violência sexual e a culpabilidade da vítima, além da autonomia das mulheres sobre seus corpos (Gomes; Sorj, 2014). Depois disso, a *Marcha das Vadias* passou a acontecer em diversas cidades do mundo. Na marcha, o corpo das mulheres também é usado como bandeira e instrumento de mobilização social, pois:

O corpo tem um importante e duplo papel na marcha: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira. [...] Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público. Ao mesmo tempo, o corpo é um artefato no qual cada participante procura expressar alguma mensagem que o particulariza (Gomes; Sorji, 2014, p. 437).

Para Butler (2018, p. 81), ao mobilizar uma reivindicação é importante perceber que a ação humana em assembleia depende dos tipos de apoio, de instrumentos que tornem o movimento dos corpos possível, “esse movimento corporal é apoiado e facilitado por objetos não humanos e sua capacidade particular de atuação.” No caso da Marcha das Vadias o apoio é a própria nudez em diálogo com as frases que são pintadas nos corpos das manifestantes.

Outro caso que pode ser analisado é referente aos protestos recentes, pró-direitos reprodutivos, que fazem alusão a estética do seriado *The Handmaid's Tale*, traduzido para o português como *O Conto da Aia*, lançado em 2017. A série foi criada por Bruce Miller e é uma adaptação do livro homônimo, de 1985, escrito pela romancista canadense Margaret Atwood. No ano de lançamento da série, ela já passou a ser referenciada em manifestações políticas de rua.

É importante contextualizar que *O Conto da Aia* apresenta uma narrativa distópica em que uma facção religiosa toma o poder de uma região dos Estados Unidos, transformando-a na fictícia *República de Gilead*. Nesse contexto, instaura-se um regime totalitário que retira os direitos das minorias políticas e sociais, especialmente das mulheres e das pessoas que não são heterossexuais, denominadas “traidoras do gênero”. A protagonista, June Osborne, interpretada pela atriz Elisabeth Moss, torna-se uma *Aia* - um termo que designa uma casta de mulheres “reprodutoras” nessa sociedade.

É interessante observar que o ano de lançamento da série *O Conto da Aia*, 2017, coincide com o de posse, do primeiro mandato de Trump como presidente dos Estados Unidos, o que gerou repercussão por parte do público que a compreendeu como um alerta sobre como se daria um futuro em que “o conservadorismo religioso e os discursos políticos acionados por Trump, como a misoginia e a violência contra grupos de imigrantes, adquirissem cada vez mais força e espaço na sociedade” (Araújo, 2023, p. 46). Neste mesmo ano, a série já passou a ser referenciada em manifestações políticas de rua, quando Trump fez uma rápida

passagem pela Polônia e foi recebido por mulheres vestidas de *Aias* para protestar contra o seu governo.

A imagem abaixo, figura 2, é uma das fotografias do evento, onde pode-se ver mulheres, majoritariamente brancas e jovens, com túnicas vermelhas e chapéus brancos – em referência à personagem *Offred*, da distopia *O Conto da Aia*. O protesto polonês ocorreu na praça Krasinskich, na cidade de Varsóvia, local onde os apoiadores de Trump foram recebê-lo. Os manifestantes carregavam cartazes com dizeres como “Trump não é bem-vindo”, expressando sua rejeição.

Figura 2: Protesto na Polônia, em 2017.



Fonte: Justiça de Saia.

Na imagem, também é possível notar uma manifestante segurando uma bandeira colorida, conhecida como bandeira arco-íris – símbolo do movimento LGBTQIAPN+. As cores da bandeira simbolizam a diversidade da comunidade e diferentes aspectos da experiência humana.

A manifestação demonstra que não é organizada para atuar apenas por direitos reprodutivos – seu foco principal, mas também para representar resistência a um regime de políticas

conservadoras que afeta as populações precárias (Butler, 2018). O protesto, que se utiliza de uma aparição performática (Butler, 2018), pode ilustrar a tentativa de tornar o problema do extremo conservadorismo visível, destacando seus perigos – relacionado aos enfrentados em Gilead, sociedade fictícia de *O Conto da Aia*.

Em 2018, nos Estados Unidos, ocorreu uma onda de protestos nos quais mulheres se vestiram inspiradas, novamente, pela distopia. Outros protestos com a estética oriunda de *O Conto da Aia* ocorreram em diversos países. Na Argentina, desde junho de 2018, uma série de protestos feministas mobilizou a sociedade com a pauta central da legalização do aborto, marcada por um movimento denominado *Onda Verde* – o nome se refere aos lenços verdes usados por ativistas favoráveis à legalização do aborto.

No Brasil, a estética das Aias também chegou às manifestações feministas por direitos sexuais e reprodutivos. A imagem abaixo (figura 3), por exemplo, é uma foto do dia 03 de agosto de 2018, em frente ao prédio do Supremo Tribunal Federal (STF), na Praça dos Três Poderes, onde ocorreu um ato de manifestação em relação à audiência pública que discutia a legalização da interrupção da gravidez até a 12^a semana de gestação. Na ocasião, um grupo de ativistas também se vestiu com trajes característicos com os das personagens do seriado *O Conto da Aia*.

Figura 3: Ato em Brasília, 2018



Fonte: G1.

Na imagem, pode-se visualizar duas filas paralelas de mulheres caminhando na calçada. Elas vestem roupa preta, túnica vermelha e chapéu branco – fazendo alusão aos trajes das Aias. Além disso, seguram lenços verdes nas mãos, o que as identifica como do movimento *Onda Verde*.

Já em 2024, veio à tona o Projeto de Lei 1904/24, de autoria do deputado Sóstenes Cavalcante (PL-RJ), que equipara o aborto realizado após 22 semanas de gestação ao crime de homicídio simples, aumentando de 10 para 20 anos a pena máxima para mulheres e meninas que realizem o procedimento. Além disso, a pena passaria a ser prevista para todos os casos de aborto, inclusive nos de gravidez decorrente de estupro. Ao equiparar ao homicídio simples, o aborto passa a ter uma pena maior do que a do estupro, que é de 6 a 10 anos.

No dia 12 de junho de 2024, a Câmara dos Deputados aprovou o regime de urgência para a votação do Projeto, o autor do requerimento de urgência e coordenador da Frente Parlamentar Evangélica, deputado Eli Borges (PL-TO), defende que após as 22 semanas trata-se de assassinato de criança, pois “o feto tem

condições de viver fora do útero da mãe” (Agência Câmara de Notícias, 2024).

Após a aprovação do regime de urgência, o PL ganhou notoriedade nas mídias e repercutiu, também, nas redes sociais, gerando novas manifestações de rua com alusão a estética de *O Conto da Aia*. Entre as imagens proliferadas nas redes sociais, está a ilustração de Cristiano Siqueira (figura 4), que foi mencionada, inclusive, em notícias jornalísticas.

Figura 4: Post de Instagram – Brasil 2024.



Fonte: Instagram / Marie Claire.

A ilustração apresenta uma *Aia*, vestida com túnica vermelha e chapéu branco, substituindo o Cristo Redentor - um dos principais símbolos do Brasil. O fundo da imagem é composto por tons de preto e branco, enquanto a *Aia* se destaca em cor, criando um contraste visual marcante. Na ilustração, está a inscrição: “Brasil 2024”.

A escolha do vermelho para os trajes das *Aias* tem múltiplos significados simbólicos dentro da narrativa distópica do seriado. O vermelho remete ao sangue – tanto ao ciclo menstrual, que simboliza sua capacidade reprodutiva, quanto à violência e ao

sacrifício, uma vez que essas mulheres vivem sob extrema opressão. Ou seja, a vestimenta reforça a ideia de que o valor das *Aias* reside unicamente em sua capacidade reprodutiva, reduzindo-as a meros instrumentos da perpetuação da elite dominante.

Complementando a simbologia do manto vermelho, o uniforme das *Aias* se complementa com o chapéu branco, cujo a cor simboliza a paz e a pureza – o que causa ambiguidade no visual das *Aias*. O acessório imposto aprofunda ainda mais a condição de opressão, pois ele limita o campo de visão, dificultando a percepção do ambiente e restringindo a interação com outras pessoas. Essa estratégia se articula com a noção de vigilância proposta por Foucault (2015), que acredita que o poder se torna eficaz justamente por operar através da visibilidade e da internalização da vigilância: ao saberem-se constantemente observadas – ou na possibilidade de estarem sendo vigiadas – as pessoas regulam seu comportamento de forma autônoma, sem necessidade de coerção direta.

É interessante observar que nessas manifestações os corpos estão cobertos – ao contrário de outros protestos feministas que usam da nudez, mas se apoiam na indumentária das personagens de *O Conto da Aia*, o que funciona como um tipo de performance em busca de comunicar uma pauta histórica do feminismo, que dialoga tanto com as gerações mais antigas, quanto com as mais jovens, a respeito da autonomia das mulheres sobre seus corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das interseções entre cultura pop, estética da comunicação e movimentos sociais, é possível compreender como esses elementos contribuem para a construção de novas formas de comunicação política, evidenciando transformações nas formas de afetar e, conseqüentemente, na construção da sensibilidade, conforme discutido por Sodré (2016).

Por meio de narrativas carregadas de simbolismos, a cultura pop sensibiliza o público e demonstra potencial para fomentar reflexões sobre questões sociais e políticas. Assim, a cultura pop,

enquanto produto da indústria cultural, transcende seu caráter mercadológico e de entretenimento ao tornar-se ferramenta de expressão e mobilização, transformando as formas de comunicação política atuais.

As manifestações feministas contemporâneas, por exemplo, evidenciam a crescente interseção entre estética, cultura pop e comunicação política. A apropriação de elementos midiáticos, como os trajes inspirados em *O Conto da Aia* e referências da cultura pop nos protestos, demonstra como os signos culturais podem ser ressignificados dentro das mobilizações sociais, tornando-se instrumentos eficazes de denúncia e engajamento.

A noção de estética da comunicação, conforme discutida por Martino (2016), contribui para compreender como esses protestos ultrapassam a esfera do discurso racional e operam também no campo das emoções e da sensibilidade. A performatividade dos corpos em espaços públicos e a utilização de símbolos visuais amplificam as reivindicações feministas, promovendo um impacto que vai além do conteúdo verbal e textual, atingindo dimensões afetivas e identitárias. Portanto, os protestos apontados neste capítulo ilustram um novo paradigma de ativismo, no qual estética, cultura midiática e mobilização política se entrelaçam.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS. **Câmara aprova urgência para projeto que equipara aborto de gestação acima de 22 semanas a homicídio.** Brasília: Agência Câmara de Notícias, 12 jun. 2024. Disponível em <<https://www.camara.leg.br/noticias/1072249-camara-aprova-urgencia-para-projeto-que-equipara-aborto-de-gestacao-acima-de-22-semanas-a-homicidio/>>. Acesso em 09 jun. 2024.

AMARAL, Adriana. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom – RBCC**. São Paulo, v.41, n.1, p.63-79, jan./abr. 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTRO, Aline Aggres de; MACHADO, Rosana Pinheiro. Super-heróis manifestantes? Simbolismos da cultura pop performatizados em movimentos sociais. **Revista Estudos de Sociologia**. Araraquara v.25 n.49 p.323-341 jul.-dez. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. – 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2012.

MARTINO, Luis Mauro Sá. Aproximações entre Estética e Comunicação: aberturas possíveis e diálogos entre os conceitos. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 36, p. 14-29, maio/ago. 2016.

MARTINO, Luis Mauro Sa; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Definindo a cultura pop: uma trilha política. In: **Política, cultura pop e entretenimento**: o improvável encontro que está transformando a democracia contemporânea. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2005.

PAIERO, Denise. Corpo em protesto. In: PAIERO, Denise; BAITELLO, Norval Jr; MENEZES, José Eugênio de Oliveira. **Os símbolos vivem mais que os homens**: ensaios de comunicação cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2006, 167 - 183. Disponível em: Acesso em: 07 out. 2024.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

AKIRA (1988): UMA ANÁLISE SEMIÓTICA A PARTIR DA ESTÉTICA E SUA INFLUÊNCIA PARA O GÊNERO CYBERPUNK

Bárbara De Santi Soares¹

Erick Stacy Gagliardi²

Augusto César Ferreira³

INTRODUÇÃO

O gênero *Cyberpunk*, considerado uma subcultura, popularizou-se muito desde sua criação nos anos 80, tendo diversas obras relacionadas caindo na cultura pop e se tornando parte de um cenário *mainstream*, ou seja, comum e usual. Para Bruce Sterling (1991), escritor de obras de ficção científica, “qualquer coisa que se possa fazer a um rato pode-se fazer a um humano. E podemos fazer quase tudo aos ratos. É duro pensar assim, mas é a verdade. E não vai desaparecer se cobrirmos os olhos. Isto é *Cyberpunk*”. O termo é auto-explicativo: *cyber* informa o uso de tecnologias avançadas e futurismo, enquanto *punk* descreve o universo distópico e radical, decadente.

Akira é um longa-metragem lançado em 1988 e que se baseia no primeiro e último dos 7 volumes do mangá de mesmo nome,

¹ Pós-Graduanda em Design Digital e Direção de Arte e graduanda em Comunicação - Design Gráfico, ambos pelo Centro Universitário Cidade Verde. Maringá/PR. Na mesma instituição, participou do PIIC - Programa Institucional de Iniciação Científica. Contato: luadesanti2@gmail.com.

² Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenador e docente no UniCV. Contato: prof_erick@unicv.edu.br.

³ Mestre em Filosofia (UEM), coordenador do Grupo de Pesquisa em Iniciação Científica (UniCV). Orientador do projeto. E-mail para contato: prof_augustoferreira@unicv.edu.br

publicado entre 1982 e 1990, sendo eles escritos pelo próprio diretor do filme, Katsuhiro Otomo.

O filme reverberou ao redor do mundo, com uma aprovação de 91% de críticos no Rotten Tomatoes, site com reviews de especialistas em cinema, sendo considerado uma das primeiras animações do Oriente a se popularizar no Ocidente e responsável, em conjunto com algumas outras obras orientais dos anos 1980, pela globalização do “anime”, animações orientais com seu estilo característico de ilustração e *storytelling*. Sua influência afeta também seu gênero, o *Cyberpunk*, que até hoje faz referências à obra de maneira direta ou indireta, como o famoso “Akira Slide”, um movimento feito com a moto pelo protagonista, Kaneda, que ganhou até nome próprio ao ser replicado diversas vezes por outras mídias como uma referência da cultura pop, e que será utilizado como objeto para essa pesquisa posteriormente.

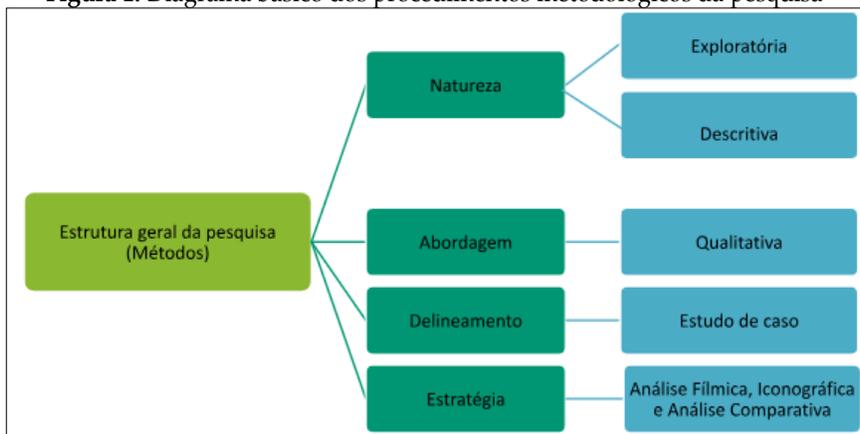
A semiótica, ou semiose, de Charles S. Peirce é um conceito desenvolvido pelo estudioso com a finalidade do entendimento da interpretação de todas as coisas, sendo categorizada como um sinônimo para lógica, uma vez que Peirce (2003, p. 29) posiciona que a lógica “é a ciência das leis necessárias gerais dos Signos e, especialmente, dos Símbolos”. A partir dos estudos do autor, principalmente considerando as relações triádicas que serão abordadas no artigo, a análise da obra cinematográfica terá uma base sólida semiótica para o fim do entendimento do nível estético até o nível de processo interpretativo do espectador a partir da iconografia. Com o processo de semiose de Peirce aplicada ao longa-metragem, é possível realizar a busca do significado através dos elementos visuais, e, por fim, definir como a estética interfere na significância de uma obra para seu gênero.

O presente documento visa realizar uma análise fílmica e iconográfica a partir dos conceitos de semiótica aplicada ao filme Akira, e mapear o impacto de tais características no gênero *Cyberpunk* em diferentes mídias, até a contemporaneidade, buscando entender como uma obra se torna imortal em relação a seu gênero. Ademais, será realizado neste íterim uma revisão

bibliográfica, produzindo um levantamento de dados em relação a estética e cores utilizadas, e o signo das mesmas.

Quanto à abordagem, este artigo procura desenvolver uma pesquisa de natureza exploratória e descritiva, com abordagem qualitativa, e delineamento de estudo de caso.

Figura 1: Diagrama básico dos procedimentos metodológicos da pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Para tanto, a coleta se dará com o desenvolvimento de um referencial teórico, que atue como base de pesquisa documental, e a análise iconográfica do filme Akira, utilizando como apoio os dois mangás que deram origem ao mesmo.

A Semiótica de Charles Peirce

O estudo da semiótica peirceana tem como objetivo buscar por significados e contextos na linguagem, sendo ela verbal ou não verbal, por meio de diversos artifícios que foram criados pelo estudioso multidisciplinar, que se aventurou em pesquisas de diferentes áreas durante a sua vida.

Trazendo a definição de linguagem de Santaella que corrobora com as ideias iniciais da presente pesquisa:

[...] quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão (Santaella, 1983, p. 2).

Com esse esclarecimento do que se qualifica como linguagem no processo de semiose, é possível argumentar como a mesma pode ser aplicável em análises fílmicas, que é o que o presente artigo se propõe a realizar. Para Santaella, a linguagem toma diferentes formas de acordo com o cultural e o social, que é intrínseco à comunicação, assim, podendo haver estudos de caso de diferentes meios na interpretação de significados.

Para iniciar a pesquisa sobre a estética da obra Akira, o ponto de partida deve ser uma análise de caráter peirceano envolvendo o processo de produção de sentido a partir dos signos, ou a semiose, na tentativa de compreender o texto não-verbal usado no longa-metragem. Segundo John Deely (1990), “é o estudo da semiose que circunda e fundamenta o mundo humano”. Para a semiose, que consiste na interpretação de tudo aquilo que temos como linguagem, considerá-la a partir de um contexto cultural que seja representado em seu estudo ou representação, entender o “mundo humano” passa, necessariamente, por entender todos os tipos de linguagem.

Há, também, um outro conceito importante a ser observado antes de se adentrar nas tricotomias mais complexas do autor: a fenomenologia. Segundo Santaella (1983), reproduzindo a ideia de fenomenologia peirceana:

A fenomenologia ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer sentido, aparece, ou seja, fazer a análise de todas as experiências é a primeira tarefa a que a filosofia tem de se submeter. Ela é a mais difícil de suas

tarefas; exige poderes de pensamentos muito peculiares, habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo (Peirce, 2003, p. 23).

Para Silveira (2007) a fenomenologia de Peirce pode ser considerada a ciência da classificação dos fenômenos da mente e do mundo externo a ela e, para essa classificação que pode ser feita de maneira delimitada e organizada, com bases na lógica, ele propõe que sejam aplicadas as tricotomias que aborda ao longo de seu estudo.

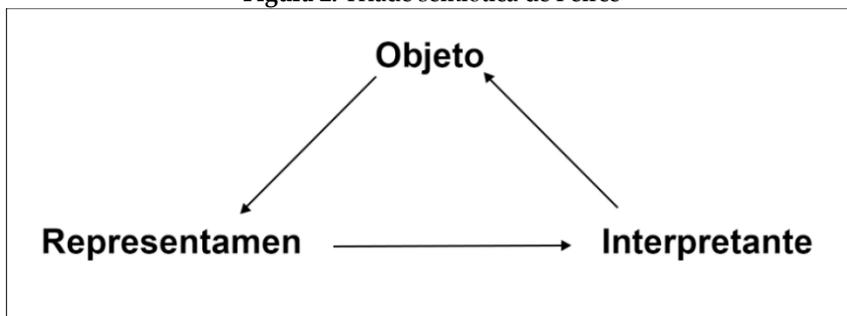
Tipologias triádicas peircianas

A partir da visão já estabelecida anteriormente de que a semiótica de Charles Peirce procura interpretar e entender o mundo à sua volta baseando-se na lógica, ao ponto de serem considerados pelo autor sinônimos, iniciamos a base de seu estudo, um dos pilares que nos permite desvendar a interpretação: a tipologia triádica. As pesquisas de Peirce se apoiam, majoritariamente, em tricotomias, tendo como principal a tríade semiótica que consiste em três pontos, sendo eles o objeto, o interpretante e o *representamen*.

O *representamen* é o signo em seu estado puro, aquilo que procuramos entender e interpretar, aquele que pode ser reconhecido de imediato. O objeto, por sua vez, é tudo que pode ser representado, ou seja, é a interpretação que tomaremos a partir do *representamen*. O interpretante é o mediador entre os dois, o que vai relacionar o signo à sua interpretação. Santaella (2018, p. 9) explica essa tricotomia com um exemplo: “Escrevo um e-mail para minha irmã. O e-mail é um signo daquilo que desejo transmitir-lhe, que é o objeto do signo. O efeito que a mensagem produz em minha irmã é o interpretante do e-mail que, ao fim e ao cabo, é um mediador entre aquilo que desejo transmitir a minha irmã e o efeito que esse desejo nela produz através da carta”.

De uma maneira mais sucinta e simplista, no início de sua pesquisa, Peirce se refere aos três elementos da tríade como “signo, coisa significada e cognição produzida na mente”, segundo Nöth (1995). O primeiro, se conectando ao *representamen*, o segundo ao objeto e o terceiro, finalmente, ao interpretante.

Figura 2: Tríade semiótica de Peirce



Fonte: Elaborado pelos autores (2024).

Após a tríade semiótica fundamental, devem ser exploradas as tricotomias fundamentais do signo que nos permitirão compreender o caminho da interpretação humana com base na lógica, permeando a estrada que a imagem, ou o que quer que esteja sendo interpretado, percorre até o ponto de entendimento daquele que está recebendo a informação. As tricotomias fundamentais do signo se dividem em primeiridade, secundidade e terceiridade, que se configuram a partir de três modos: qualidade, existência e lei.

Peirce classifica a primeiridade como a qualidade das coisas, ou seja, o sentido puro e imediato quando se entra em contato com aquilo que se interpretará. A primeiridade também se refere ao ícone. A secundidade, que está ligada ao índice, é a conexão feita entre aquilo que entendemos como primeiridade, a qualidade, e aquilo que já se tem como repertório pessoal segundo a experiência de vida daquele que interpreta, mas ainda de maneira superficial. A terceiridade, ou símbolo, trata do ponto em que a interpretação final acontece, une os dois primeiros, formando uma síntese racional. A partir disso, o autor formado pela Universidade

Estadual de Londrina, Raphael Freire Alves (2007), estabeleceu o seguinte Quadro 1:

Quadro 1: A tríade sgnica e as categorias fenomenológicas

Categoria	Natureza	Figura	Características
Primeiridade	Quali-signo		Refere-se ao ícone, pertence à natureza da qualidade de sentimento. A haste no desenho de relação representa o estado de ser o que é sem estar ligado a mais nada. Associa-se a expressões como intuição, instante, sentimento, espontâneo.
Secundidade	Sin-signo		Refere-se a índice; tem as características do real. A haste no desenho de relação neste caso representa algo "conectado" a alguma coisa. Aqui o sentimento se corporifica ou se encarna em algo.
Terceiridade	Legi-signo		Símbolo. O desenho faz referência a uma representação mais ampla em que algo pode estar com uma multiplicidade de relações, apontada pelas hastes em várias direções. É a instância em que se formam os conceitos.

Fonte: Alves (2007, p. 6).

A partir da tabela proposta por Alves, podemos ter uma visualização dos significados de cada uma das categorias da triade, e, assim, ter um compreendimento maior do estudo de semiótica e do discorrimento sobre o assunto em relação à obra cinematográfica neste artigo.

Cyberpunk

O *Cyberpunk* é um gênero alternativo que se faz presente em diferentes mdias, nascido na literatura e se expandindo para toda uma estética e conceitos que definem uma obra como sendo pertencente a essa categoria. Segundo André Lemos (2005), diretor do Centro Internacional de Estudos e Pesquisas em Cibercultura do Programa de Pós-Graduação da Facom/UFBA, no artigo Ficção Científica *Cyberpunk*: O Imaginário da Cibercultura: "o termo *Cyberpunk* é, ao mesmo tempo, emblema de uma corrente da ficção

científica e marca dos personagens do submundo da informática”. É possível constatar, portanto, que o gênero trata de um mundo futurista fantasioso, costumeiramente acompanhado de personagens hackers, membros de gangue e criminosos em uma sociedade decaída e pobre, tanto no âmbito monetário quanto no de valores e expectativas, e, mesmo assim, altamente tecnológica. O próprio nome faz referência a seus temas, sendo uma junção da palavra “cyber” com a palavra “punk”, juntando tecnologia a estética e estilo de vida punk.

Em sua maioria, as obras tratam de problemáticas cyber futuristas que envolvem um governo autoritário, ou problemas relacionados a grandes empresas que geram tribulação a toda a comunidade dentro deste micro universo. Ademais, é costumeiro o foco se voltar para aqueles que não se encaixam, os criminosos, contraventores, e, mesmo assim, vítimas do mundo em sua volta. O *Cyberpunk* usa de ferramentas niilistas para descrever um futuro pessimista, escorando-se em conceitos reais como o capitalismo tardio que desencadeia uma reação neoliberal, ou a própria globalização.

Quanto à estética, o *Cyberpunk* se apoia em uma base retrofuturista assim como futurista, calcado em tecnologias dos anos 80, mas também trazendo a visão pessoal de cada autor e diretor sobre o futuro decadente, consequência de um consumismo desenfreado e o capitalismo em sua última fase. São utilizadas, em sua maioria, luzes néon e telas coloridas em contraste com o mundo cinza que se esconde por trás da tecnologia apresentada.

O gênero tem como marco inicial o conto intitulado “*Cyberpunk*”, de Bruce Bethke, escrito em 1983, que narra a história de Mickey, um adolescente hacker que causa problemas vivendo em um mundo de alta tecnologia inimaginável para os padrões da época. Posteriormente, em 1984, o livro *Neuromancer* de William Gibson foi reconhecido também tratando do tema, trazendo uma reflexão sobre corporações e a problemática social que força o protagonista a se tornar um contraventor. Na contemporaneidade, o gênero se tornou extremamente conhecido e referenciado, mais

atualmente podendo ser citados como exemplos de sucesso jogo *Cyberpunk 2077*, lançado em 2020, e uma animação no estilo oriental que se passa no mesmo universo chamado *Cyberpunk: Edgerunners*, entrando no catálogo do serviço de *streaming* Netflix em 2022. O jogo atingiu a marca de 25 milhões de unidades vendidas após o lançamento, segundo o CEO da produtora responsável, CD Projekt, enquanto a animação permaneceu no top 10 global da Netflix por quatro semanas consecutivas.

A dicotomia entre destruição social e a tecnologia avançada presente no *Cyberpunk* é um elemento central para a presença marcante no imaginário dos consumidores da cultura pop, sendo a característica principal ao ser lembrada quando o assunto é levantado. O conceito sócio-político de um capitalismo exacerbado ao ponto de se tornar degradante e gerar pobreza extrema presente nas obras se integra ao estilo de vida tecnológico e ao visual marcante e juntos, compõem o gênero.

AKIRA, o filme

Akira retrata a história de um grupo de arruaceiros autointitulados “Os Cápsulas”, em homenagem a uma droga fictícia desse universo, no qual os personagens mais relevantes são seu líder, Kaneda, e o membro mais frágil da gangue, Tetsuo, que são amigos de infância. O contexto político da obra é também primordial para esta pesquisa, uma vez que trata de um Japão futurista, com telões luminosos e tecnologias avançadas, mas destruído por um desastre nuclear, proporcionando, em contraste com as cores vibrantes e ao cenário *high-tech*, violência, corrupção, uso de drogas, gangues, relacionamentos problemáticos, e a criação de grupos extremistas na cidade de *Neo-Tokyo*, então renascida dos escombros da Terceira Guerra Mundial. Neste cenário, Tetsuo se acidenta e é sequestrado pelo governo, que realiza experimentos e modificações em seu corpo para que ele se torne o novo “Akira”, um ser humano com poderes psíquicos capaz de feitos que venceriam qualquer possível guerra, civil ou mundial. A trama se

desenvolve partindo destes fatos, tendo como palco o contexto da estética e aspectos clássicos de histórias *Cyberpunk*, ocupando lugar de destaque como uma obra oriental única para sua época.

O autor Adam Roberts (2002), romancista britânico do gênero de ficção científica, afirma em seu livro, *Science Fiction*, que as obras de ficção científica não são proféticas, nunca adivinham o futuro com precisão, mas sim, são frutos de seu tempo, baseados em nostalgia. Isso significa, na prática, que o olhar daquele que produz a obra futurista não é baseado em um futuro certo, é baseado na visão de futuro que aquele autor terá juntando palpites do futuro misturados com nostalgia da época do que está sendo produzido. Isso se mostra muito em *Akira*, misturando elementos dos anos 80 e anteriores a ele, com a noção de distopia tecnológica que haveria em um futuro decadente.

Apesar de outras obras serem reconhecidas como os pais do *Cyberpunk*, *Akira* é o primeiro anime do gênero e considerado um dos principais expoentes para a popularização e distribuição de animações japonesas no Ocidente. O filme abre espaço para leituras baseadas na semiose e análise fílmica e iconográfica relacionadas às cores usadas, a apresentação física e estética dos personagens e da cidade de *Neo-Tokyo*, considerada por alguns espectadores como mais um personagem da trama. Para Dondis (2001, p. 31), professora de comunicação, “o resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado, porém, depende das respostas do espectador, que também modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos”. Com base na citação, é possível relacionar o estudo do filme como uma obra, e a manifestação do artista intencional, como também a interpretação que parte da pesquisa de entendimento da linguagem não-falada proposta no artigo.

Análise fílmica e iconográfica

Para a presente pesquisa, será utilizada uma cena do filme *Akira*, com referências visuais, para exemplificar a estética e

interpretação a partir da semiótica de Peirce da obra como um todo, com a finalidade de manter o assunto sucinto e preciso. Uma análise geral possível de ser realizada, de antemão e se inserindo de forma contextual, consiste no conceito histórico político já abordado e reforçado aqui, de um universo pós-guerra e com um capitalismo corroído, gerando pobreza e, por consequência, criminalidade, além de extremamente high-tech, com uma imaginação do que seria o futuro para o autor em 1988.

A cena selecionada para a análise é a do já mencionado “Akira Slide”, que é referenciada continuamente em obras da cultura pop, e a sequência mais marcante do filme, considerando-se o uso constante até a atualidade, aparecendo em diversas criações midiáticas como uma homenagem ao longa-metragem. A cena também contextualiza o espectador a respeito da estética, da cidade, de quem são nossos protagonistas e o universo em que somos inseridos através do filme.

Na figura 4 é possível observar a separação por minutagem, contendo a descrição breve da cena e os destaques que serão desenvolvidos na presente análise. Importante destacar que a versão escolhida para análise e decupagem é a que está disponível no serviço de streaming Netflix até a presente data.

Figura 4: Tabela com destaques a serem desenvolvidos

Minutagem	Descrição de cena	Destaques desenvolvidos
21s	Primeira cena do filme. Somos introduzidos à cidade de Tokyo, e logo depois, uma grande explosão acontece. Créditos principais aparecem, com uma cena da cidade de cima, e uma explicação sobre a cidade atualmente, com o título do filme.	Tipografia Contexto histórico e socio-político semiótico Ambientação geral
1m50s	Um homem chega em um bar, vemos um pouco de Neo-Tokyo. Dentro do bar, uma televisão passa notícias sobre	Figurino

	<p>protestos e temos uma visão geral do bar e do protagonista Kaneda, em uma <i>jukebox</i>. O seu companheiro de gangue chega, eles conversam e saem do bar.</p>	<p>Cores utilizadas</p> <p>Contexto semiótico inicial de Tetsuo, em comparação com o final, após a criação do "Akira", e dinâmica dos personagens.</p> <p>Akira Slide e referências na atualidade</p>
3m10s	<p>Somos apresentados a Tetsuo, outro personagem principal membro da gangue dos Cápsulas, em cima da moto de Kaneda, o líder do grupo. Eles discutem sobre o moto, e saem do beco em que as motos estão estacionadas.</p>	
3m55s	<p>Os membros da gangue principal andam de moto pela cidade, e podemos ver um pouco mais da estética da metrópole. Vemos um carro ser vandalizado e explodido pela gangue rival, os Palhaços, e um confronto se inicia com canos sendo usados como armas.</p>	
4m12s	<p>Tetsuo cai durante uma perseguição a um membro dos Palhaços, sendo criticado e levantando depois. Vemos o líder dos Palhaços, e um confronto se inicia com canos sendo usados como armas.</p>	
5m57s	<p>Temos a visão da moto de Kaneda indo em direção ao líder da gangue rival, frente a frente. Ambos somem com o desafio. Os dois aceleram cada vez mais rápido e passam do lado um do outro. Enquanto o líder dos Palhaços cai, Kaneda para sua moto de lado, derrapando; A cena inspiraria várias referências durante as décadas, e seria intitulada de "Akira Slide", posteriormente.</p>	

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Realizada a tabela para melhor visualização dos destaques a serem desenvolvidos para cada cena, com a descrição visual da mesma, podemos entrar com mais profundidade nos tópicos mencionados. Para a tipografia, a logo é feita com uma fonte sem serifa, o que remete à modernidade, com letras retas que se demonstram fortes e majestosas, porém simples e direto ao ponto. Com uma pesquisa, a família tipográfica que mais chega perto é a da *Schmalfette Grotesk*, com alguns pequenos ajustes por parte do time de design gráfico. A importância da tipografia no filme é o tom que ela coloca para o resto da obra a partir do processo de interpretação, mesmo que básica, da sua forma e cor, de um vermelho intenso. A logo foi introduzida no mangá e foi revolucionária para sua época, com cores vibrantes e identidade única.

A partir deste ponto, chegamos à cena da bomba, e uma breve explicação que aparece na tela sobre o contexto do universo em que somos inseridos, e é um bom momento para discorrer sobre a política e história do mundo do longa-metragem. Akira mostra um Japão futurista destruído por uma bomba nuclear, e extremamente militarizado, com a política sendo uma grande ferramenta para o avançar da trama. O próprio subgênero do *Cyberpunk* é conhecido por levantar temas sócio-políticos, que se desenrolam a partir do autoritarismo governamental e o domínio mundial ou local de grandes empresas, evidenciando o individualismo e pobreza, trazendo o pior do ser humano como um dos temas centrais. Akira não foi diferente - a animação traz à tona tanto acontecimentos históricos, como Hiroshima e Nagasaki, quanto esses clássicos temas do gênero mencionados, com a finalidade de montar um universo rico em contexto histórico para que o resto da narrativa possa prosperar. Isso tudo acaba se refletindo pela estética, que, a partir do processo da semiótica peirciana, podemos interpretar como fazendo parte desse universo, como iremos pontuar no próximo destaque discutido.

A ambientação de lugares no filme é, também, um ponto a ser levantado e pode ser exemplificado com a segunda sequência selecionada, que ocorre dentro de um bar. O mundo decadente por

questões políticas, como já mostrado, deixa sequelas visuais que nos permite ser lembrados ao longo do filme como um todo - a sujeira, o ambiente sufocante, as pichações, os objetos quebrados - e servem para nos colocar constantemente em reflexão da história do que estamos assistindo. Em paralelo a isso, somos também apresentados a tecnologias futuristas, como a jukebox com a qual o protagonista interage, muito diferente das disponíveis nos anos 1980, ou os arcades com telas no fundo.

No documentário "The Making of Akira" (1988), recuperado por internautas a partir de fitas VHS, e postado no YouTube, o processo de como o filme foi feito é mostrado, com comentários sobre os bastidores de pessoas que trabalharam na produção, assim como os de Katsuhiro Otomo em si. Sobre a cena no bar, que ele chama de Haruki Pub, o narrador comenta sobre a complexidade em trabalhar cada detalhe que é visto, seja em primeiro plano ou nos fundos, e o criador fala sobre como o bar foi feito com a intenção de ser reconhecido como um lugar em que as pessoas nessa cidade vão para "ficar à toa", em tradução livre. A semiótica se encaixa perfeitamente com este tema, já que é necessário um processo de primeiridade até a terceiridade para que o espectador seja situado do contexto em que os personagens estão inseridos, e compreenda as mensagens iconográficas que o filme está passando, por consequência.

Ademais, vemos pela primeira vez os figurinos feitos para o longa-metragem, que também refletem a decadência punk desse universo. As roupas, principalmente daqueles que estão na gangue, são mais despojadas e modernas, quando não cortadas com um senso estético em mente, como a moda do movimento punk real dos anos 80. O figurino dos personagens reflete em suas personalidades, comunicando a aqueles que assistem ao filme que é um mundo punk e sem regras. Um destaque deve ser feito à jaqueta do personagem principal, Kaneda, que contém uma pílula, a Cápsula, entorpecente presente no universo do filme e nome da gangue principal, da qual ele faz parte. As cores também se fazem presentes, com o vermelho sendo a principal utilizada nas roupas,

especialmente nas do protagonista, e terá um papel crucial na obra como um todo.

As cores em *Akira* são de suma importância em uma análise semiótica da obra, e foram um ponto de destaque na época de sua produção. No já mencionado documentário dos bastidores de *Akira*, é mostrado que durante a sua realização, a equipe utilizou 327 cores distintas para dar mais realismo ao filme, algo revolucionário para aquele período, principalmente considerando-se que o longa-metragem foi feito de maneira analógica, e não digital. Sobre as cores, Kimie Yamana, chefe colorista da produção, comenta: “[...] Muitas das cores, você não veria em nenhuma outra animação. Há tanta sutileza entre os vários tons, que você não notaria em uma tela de televisão, mas no cinema a grande variedade de cores realmente faz diferença. Ajuda a criar as cenas noturnas, mas foi bem difícil”.

A importância do uso das cores em *Akira* não reside apenas na variedade e dificuldade do projeto, mas possui um papel semiótico de interpretação atrelado durante o filme, principalmente se considerado o uso da cor vermelha. Durante a trama, o vermelho é muito presente em todos os momentos, por ser a cor principal associada a Kaneda, o protagonista. O seu figurino é inteiro vermelho, assim como sua moto, ícone inegável do filme. vermelho, segundo a autora do livro *A Psicologia das Cores*, Eva Heller (2014), é a cor mais associadas tanto ao ódio quanto ao amor, carregando em sua essência os sentimentos mais intensos e contrastantes do ser humano.

Faz-se crucial o apontamento da dinâmica dos personagens, bem como a história que circunda o protagonista Tetsuo, membro da gangue dos Cápsulas e um dos protagonistas da obra, que se conecta diretamente com o uso da cor no longa-metragem. Utilizando o conceito de Legi-signo, ou terceiridade, e observando o contexto da dinâmica entre os personagens a partir do que vemos se desenrolar na trama, podemos chegar à conclusão de que o uso do vermelho vem atrelado ao conceito de poder e hierarquia. A cor é utilizada por Kaneda, tanto nas vestes quanto em sua moto, em

contraste com o azul que Tetsuo, que sempre se sentiu inferior ao amigo, carrega em suas roupas e em sua moto. Quando Tetsuo consegue dominar seus poderes, e se torna a arma que o governo queria, ele usa uma capa vermelha, mostrando que a dinâmica de poderes mudou - agora Tetsuo se sente no controle, e mais poderoso do que qualquer pessoa, especialmente Kaneda. A semiótica nos permite ter essa análise mais profunda de cores em uma obra, e, assim, faz com que qualquer cor vire parte indiscutível do processo de interpretação, conectando-se com a história sendo mostrada para os espectadores.

Para a conclusão do capítulo, é primordial comentar sobre o “Akira Slide”, que, como já mencionado, se tornou a cena mais popularmente referenciada e conhecida do filme. A descrição da cena, que se encontra na tabela desenvolvida, tem também, como todas as coisas materiais, uma interpretação a ser feita. A primeira impressão que a cena nos dá é que Kaneda é intocável, o melhor deste micro núcleo do universo das gangues de *Neo-Tokyo*. A estilização estética da cena também se faz bastante importante, considerando as luzes na moto e na cidade em terceiro plano, em contraste com a rua escura que ela se ambienta. O vermelho também é muito presente, tanto nas roupas do protagonista como em sua moto, demonstrando ainda mais ser o ponto focal da cena.

Figura 5: Akira Slide



Fonte: Akira (1988).

A cena em questão já foi reproduzida inúmeras vezes na cultura pop, e é, até hoje, um símbolo inegável da imortalidade de Akira. Tanto em obras mais antigas, como *Jovens Titãs* (2005), quanto em obras atuais que nada tem em comum com o gênero Cyberpunk e, ainda assim, escolhem realizar a homenagem, como no filme de Steven Universo (2019). Em sua essência, o “Akira Slide” comprova que a animação foi, e ainda é, um dos maiores marcos do Cyberpunk e uma obra genial mundialmente reconhecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

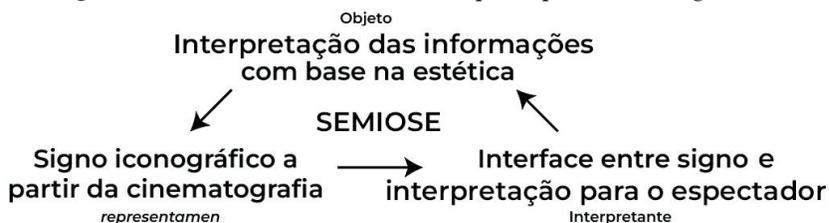
O filme de Akira foi inovador para seu tempo, deixando um legado refletido em inúmeras obras, seja como inspiração ou referência direta, e parte disso vem de sua estética futurista em conjunto com o abandono de um mundo pós desastre nuclear causado pela guerra. A genialidade do longa-metragem reside na escolha das cores utilizadas, estilo e originalidade da animação, até sua história complexa e intrínseca a um Japão derrotado ao final da Segunda Guerra Mundial, com bombardeamentos atômicos fatais e inesquecíveis para o seu povo, como Hiroshima e Nagasaki. A semiose faz seu papel unindo o profundo a qualidades imediatas, possibilitando que possamos interpretar aquilo que vemos e consumimos de uma maneira racional e lógica.

É de suma importância para a pesquisa acerca do design e das artes o entendimento do levante de um gênero, de como as mídias consumidas pelo grande público são formadas e passam a ser reconhecidas, amadas e reproduzidas. Akira, apesar de não ter sido pioneiro em seu gênero, é, para a crítica, uma das principais obras do *Cyberpunk* até a contemporaneidade.

Em busca de compreender e ilustrar a relação da semiose com a estética, e entender o fenômeno que se tornou a obra de Akira, os resultados providos desta pesquisa foram separados em uma tricotomia, em uma conexão direta à tríade semiótica de Peirce, porém aplicadas ao contexto cinematográfico da obra. Para essa

apropriação, foram mudados os nomes dos elementos principais, com a finalidade de caber ao tema do artigo, e instigar uma pesquisa mais aprofundada posteriormente.

Figura 6: Tríade semiótica de Peirce adaptada para cinematografia



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Nesta tríade, o *representamen* foi modificado para “signo iconográfico a partir da cinematografia”, para demonstrar que ele trata do signo em si, baseado na iconografia visual e cinematografia, aquilo que se pode ver na sua frente, a qualidade pura de assistir assimilando como imagem, esteticamente agradável ou não. O *representamen*, neste caso, foi muito ligado também ao conceito de quali-signo, ou seja, primeiridade, mas aplicada especificamente em relação à obra cinematográfica, como proposto. O objeto foi renomeado como “semiose realizada com base na estética”, pois se trata do ato de absorver tudo em questão de estética do filme em relação direta que ele consome, se tratando do signo iconográfico a partir da cinematografia, e a realização do processo de semiose e entendimento do contexto daquilo que é visto. O interpretante, na tríade, se torna o próprio “espectador”, que é aquele que vai receber as informações visuais e passar pelo processo de semiótica, entendendo a obra como um todo.

A intenção da (re)criação dessa tricotomia aplicada ao cinema é compreender os estudos de Charles Peirce e fazer a tentativa de trazer essa esquematização prático-teórica para o assunto estudado, o aspecto de obras cinematográficas, mantendo a essência de sua pesquisa. A semiose pode ser utilizada para meios

de interpretação de qualquer coisa existente, e é de interesse do ambiente acadêmico adaptá-la para seus contextos específicos.

Akira tem uma estética única, possuindo a liberdade de uma animação, sendo fluida e moderna para a época, com esse padrão se mantendo até a contemporaneidade. O universo a que somos apresentados é tecnológico, cheio de luzes e tudo é brilhante, mostrando uma dualidade em relação a seu aspecto decadente e destruído. Podemos considerar essas observações estéticas como o *representamen*, ou seja, o signo iconográfico a partir da cinematografia. A semiose realizada com base na estética está no decorrer do texto, a realização de uma interpretação racional partindo de qualidades iconográficas e contexto cinematográfico da obra, baseando-se nos estudos de Charles Peirce. Os espectadores são aqueles que participaram desse processo de semiose, desde assistir até o interpretar.

Tendo feito essa análise com base na tricotomia sugerida, uma conclusão possível é a de que não existe um único elemento que torna uma obra imortal ao gênero, mas sim uma união de fatores que, combinados, transformam aquilo em um marco. Para Santaella (1994, p.11), a estética tem um significado que vem do ato de sentir, mas “sentir não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas”. O sentir ao qual Santaella se refere pode ser aplicado em relação a da semiótica de Peirce, principalmente considerando a primeiridade, ou, no caso da tríade adaptada, o signo iconográfico a partir da cinematografia, e podemos concluir que a estética caminha junto ao processo de semiose, lógica e interpretação, e que nada é apenas aquilo que enxergamos, mas partem do “sentir”, resultando na conclusão de que tudo tem uma qualidade específica que faz daquilo interpretável.

Akira, uma obra prima da ficção científica, se tornou um sucesso para seu gênero levando em conta a iconografia com essa combinação de fatores - estética e interpretação - que, juntos, trabalham para que uma obra seja imortal.

REFERÊNCIAS

ALVES, Raphael Freire; CONTANI, Miguel Luiz. **O “Instante Decisivo”:** uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. *Discursos Fotográficos*, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 127–144, 2008. DOI: 10.5433/1984-7939.2008v4n4p127. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1509>. Acesso em: 24 out. 2024.

DEELY, John. **Semiótica básica**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1990.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2001.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e razão**. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JPSOUSA design. **akira - making of (dub EN)**. YouTube, 11 de Maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hj7wxeo6R9o&t=2202s>. Acesso em: 27 out .2024.

LEMOS, André. **Ficção Científica Cyberpunk: O Imaginário da Cibercultura**. Caxias do Sul. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/71/61>. Acesso em: 24 out .2024.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. 1. Ed. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. 2. ed. London: Routledge, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Estética. De Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. 2.ed Pioneira Thomson Learning, 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Curso de semiótica geral**. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

STERLING, Bruce. **Cyberpunk in the Nineties**. Londres: *Interzone*, 1991. Disponível em: <<https://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html>>. Acesso em: 24 out .2024.



Parte III

HUMOR, SÁTIRA E RESISTÊNCIA NAS REDES DIGITAIS



FANFICS CORPORATIVAS: UMA SÁTIRA AO DISCURSO NEOLIBERAL DA MERITOCRACIA PRESENTE NAS REDES SOCIAIS PROFISSIONAIS

Karla Roberta Neumann¹

QUANDO O TRABALHO VIRA ROTEIRO

O ato de contar histórias é uma prática ancestral e universal, seja em momentos de convivência social ou como forma de expressão individual. Essas narrativas, além de entreterem, podem também criar laços entre as pessoas e até transformar perspectivas. No espaço digital contemporâneo, essa prática de contar histórias se diversifica, especialmente com o surgimento das *fanfics* — narrativas criadas por fãs de determinadas obras culturais, que ressignificam personagens e universos ficcionais.

De acordo com Miranda *et al.* (2022), a palavra “*fanfic*” é derivada da palavra “*fanfiction*”, que é a junção de outras duas palavras, “*fan*” e “*fiction*” (“fã” e “ficção” em português), tendo sua origem durante as décadas de 1960 e 1970 com os filmes de ficção científica. As autoras trazem as diversas variações da palavra, incluindo a “*fic*”, que é basicamente “o termo ‘*fanfic*’ abreviado, sendo também empregada para substituir a palavra ‘mentira’” (Miranta *et al.* 2022). Essas variações são comumente encontradas nas redes sociais. Nesse sentido, Miranda *et al.* (2022) explicam que “a internet e as redes sociais representam uma relação entre as pessoas do discurso, pois a partir do momento em que os enunciados são postados, tem-se um intuito de atingir algum

¹ Doutora em Letras (UEM), integrante do Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMIDIA-CNPq/UEM). Contato: profkarlaneumann@gmail.com.

público, os que se interessam pelo assunto ou aqueles que compartilham de uma diferente opinião”.

No entanto, à medida que a internet se torna palco de novas formas de interação, surge também uma outra modalidade de “fanfic”: as *fanfics corporativas*. Essas narrativas, criadas por empresas e organizações, utilizam as mesmas estratégias de engajamento e encantamento, mas com o intuito de construir e difundir identidades corporativas e influenciar a percepção pública. Ao abordarmos essa transformação, podemos compreender como as *fanfics*, em suas diversas formas, continuam a desempenhar um papel central na construção de sentidos e na manipulação das narrativas que circulam no espaço social.

As redes sociais corporativas, especialmente o LinkedIn, configuram-se como espaços para a divulgação de vagas de trabalho, mas, sobretudo, para a formulação e circulação de discursos sobre trabalho e carreira. Nessa plataforma, valores como produtividade, empreendedorismo, resiliência e sucesso individual são constantemente reforçados, reforçando a imagem do sujeito como um “profissional ideal”. Além do seu cunho mediador entre as relações no mercado de trabalho, o LinkedIn atua como um dispositivo que legitima certas práticas sociais relacionadas a essa esfera, muitas vezes alinhadas às lógicas do capitalismo neoliberal.

Mas o que uma rede social corporativa, como o *LinkedIn*, geralmente associada a discursos formais e profissionais, teria a ver com o universo das *fanfics*?

A resposta, talvez, resida justamente na forma como as redes sociais, incluindo as corporativas, oferecem um palco para a reconfiguração de narrativas. No *LinkedIn*, as histórias de superação e sucesso que circulam frequentemente estão relacionadas a versões cuidadosamente editadas dos fatos, buscando engajar e inspirar outros profissionais. São narrativas que, assim como as *fanfics*, reconstróem a trajetória de indivíduos ou empresas, enfatizando o esforço, a resiliência e a conquista de objetivos, muitas vezes simplificando ou até distorcendo elementos para gerar uma identificação emocional com o público. Essas histórias

de superação não apenas buscam atrair a atenção, mas também funcionam como ferramentas de identidade pessoal e empresarial, formando um imaginário sobre o que é sucesso e como ele é alcançado.

Nesse contexto, proliferam-se narrativas que romantizam o subemprego e a precarização das relações laborais, convertendo situações de exploração e vulnerabilidade em relatos de superação pessoal e sucesso individual. Esses discursos, caracterizados pela tentativa de naturalizar condições adversas como oportunidades de crescimento, são popularmente denominados *fanfics corporativas*.

A crítica a esse fenômeno motivou a criação de uma Página e de um Grupo no *Facebook* intitulados *Fanfics Corporativas*, espaços em que usuários compartilham e ironizam essas histórias, evidenciando as contradições entre a realidade do trabalho precarizado e o discurso meritocrático amplamente difundido nas redes sociais.

Este artigo, fundamentado na análise materialista do discurso, propõe analisar o funcionamento discursivo das narrativas expostas e problematizadas no grupo *Fanfics Corporativas* no *Facebook*. O foco recai sobre a análise dos *posts* compartilhados no grupo – relatos de experiências laborais que romantizam a precarização – e dos comentários dos membros que os criticam. Buscamos identificar as regularidades discursivas que caracterizam essas narrativas e compreender a desconstrução desses discursos pelos sujeitos participantes do grupo, os quais ironizam essas histórias.

A construção do herói capitalista

As redes sociais, enquanto materialidades discursivas, configuram condições de produção específicas que permitem a disputa de sentidos. No *LinkedIn*, os discursos que exaltam o empreendedorismo, a gratidão e a superação pessoal articulam-se

à ideologia neoliberal, apagando as contradições de classe e a precarização crescente das relações de trabalho.

As exigências do mercado impõem a necessidade de agentes reguladores e de trabalhadores que assumam o papel de manter o processo de regulação social em funcionamento. Diferentemente do que ocorria no período fordista, em que o consumo era apresentado como recompensa, essa lógica atual se sustenta na promessa ilusória de ascensão social por meio do mérito. A valorização do esforço individual está enraizada em uma ideologia típica das sociedades democráticas, que associam a igualdade de oportunidades à liberdade para comprovar desempenho e produtividade.

Atualmente, o capitalismo ocidental atravessa um novo ciclo reformista marcado pela intensificação da precarização das relações de trabalho. Desde sua consolidação como sistema dominante na organização das formações sociais, o capitalismo tem demonstrado uma notável capacidade de adaptação às distintas configurações de produção impostas por cada contexto histórico e social, moldando-se conforme as exigências de reprodução de sua lógica de acumulação.

Na obra *Realismo Capitalista*, Fisher (2020) argumenta que o capitalismo se estabeleceu como a única forma possível de organização econômica e social, instaurando uma atmosfera em que imaginar alternativas é considerado impensável ou até risível. O conceito de “realismo capitalista”, proposto pelo autor em substituição ao termo “pós-modernismo”, descreve o estado atual da sociedade, atravessada por um sentimento de esgotamento e uma paralisia política amplamente difundida (Fisher, 2020). Essa condição afeta diversas dimensões da vida cotidiana — como a educação, a cultura, a saúde mental e a política — promovendo uma sensação de imobilismo coletivo que inviabiliza a construção de novos horizontes de transformação social.

Fisher (2020) destaca ainda o papel da cultura popular na sustentação do realismo capitalista, ao naturalizar discursos de resignação, nostalgia e conformismo que limitam a imaginação

política e a possibilidade de transformação social. Em suas análises, o autor observa que filmes, séries e produções artísticas frequentemente recorrem a futuros distópicos ou à repetição melancólica do passado, o que evidencia um sentimento coletivo de que não há alternativa ao presente moldado pela lógica capitalista. Para Fisher, a eficácia dessa ideologia não reside na propaganda explícita, como ocorria em regimes autoritários do século XX, mas na sutileza com que o capitalismo se dissocia da necessidade de ser defendido. Sua força está justamente em operar como se fosse uma condição neutra e inevitável: “era impossível conceber o fascismo ou o stalinismo sem propaganda – mas o capitalismo pode funcionar perfeitamente bem, em certos sentidos até melhor, sem ninguém para defendê-lo abertamente” (Fisher, 2020, p. 26).

Isso se deve ao fato de que o sistema capitalista se consolida e se perpetua nas formações sociais mesmo diante de crises e contradições internas. Pêcheux (2015a, p. 80), ao retomar a leitura marxista, propõe a análise das chamadas “duas vias do capitalismo”, a fim de compreender como esse modo de produção se adapta a diferentes contextos históricos. A primeira via, identificada como “americana”, está associada à ideologia do *self made man*, marcada por uma “democracia burguesa exemplar”, sustentada pela ideologia jurídica do contrato livre e igual. Essa forma jurídica, mediada pelas leis do mercado, atua como engrenagem da divisão de classes, instituindo trabalhadores “livres” em contraposição aos proprietários da “livre empresa” (Pêcheux, 2015a, p. 80). Nessa vertente, o passado é descartado ou neutralizado, e a própria lógica capitalista fabrica as formas de sujeição de que necessita para funcionar, ao mesmo tempo em que se nutre e se fortalece com elas.

Já a segunda via, nomeada como “prussiana”, evidencia um processo de transição no qual o capitalismo se desenvolve no interior da sociedade feudal, apropriando-se gradativamente de suas formas de dominação. Nesse percurso, as estruturas de assujeitamento herdadas do feudalismo não são simplesmente

descartadas, mas reformuladas e incorporadas ao funcionamento do novo modo de produção. O capitalismo, nesse caso, utiliza a máquina estatal feudal-monárquica como ferramenta para sua própria expansão, convertendo antigas formas de poder em instrumentos de modernização e exploração. Assim, em ambas as vias, o capitalismo revela sua plasticidade ideológica e estrutural, garantindo sua permanência por meio da adaptação e da ressignificação dos mecanismos de dominação.

Antunes (2020) analisa a consolidação de um modelo de trabalho marcado pela flexibilidade e pela precarização, evidenciado por práticas como a terceirização, o trabalho temporário, intermitente e outras formas que fragilizam direitos trabalhistas historicamente conquistados. Para o autor, trata-se de uma estratégia deliberada do capital para intensificar a exploração do trabalho e reduzir os custos de produção, transferindo os riscos da atividade econômica para os próprios trabalhadores.

Essa dinâmica resulta da articulação de múltiplos fatores, entre eles a crescente escassez de empregos formais que afeta tanto o Brasil quanto outros países. Como resposta a esse cenário, o Estado e o capital promovem a terceirização da força de trabalho e incentivam discursos em torno do “empreendedorismo”, apresentados como alternativas viáveis à crise do emprego. Essas modalidades de inserção precária são, na verdade, mecanismos que mantêm o proletariado incluído no circuito da produção e do consumo, ainda que em condições de instabilidade e insegurança. Nesse contexto, a forma como a reforma trabalhista foi apresentada à sociedade, por exemplo, revela-se fundamental: por meio de uma retórica que exalta a modernização e a liberdade contratual, busca-se convencer a população de que tais mudanças representam avanços, quando, na realidade, reforçam a lógica de subordinação e exclusão.

Nesse cenário de reconfiguração do trabalho e enfraquecimento dos direitos trabalhistas, ganha força um discurso que desloca a atenção das condições estruturais de exploração para narrativas centradas na superação individual. Esse movimento é

visível em perfis corporativos nas redes sociais, especialmente no *LinkedIn*, em que relatos de trajetória profissional são construídos com forte apelo emocional, reforçando a ideia de mérito e resiliência como chaves para o sucesso. Ao romantizar situações de precarização e transformar empregadores em figuras heroicas ou paternas, esses discursos — como ironicamente evidenciado no Grupo do *Facebook Fanfics Corporativas* — passam a funcionar em uma formação discursiva do mérito pelo esforço que inscreve e sustenta a ideologia dominante, camuflando a violência do trabalho “flexibilizado”, com a exaltação de conquistas pessoais, naturalizando a desigualdade e legitimando as estratégias do capital em tempos de reformas regressivas.

As narrativas apresentadas no *LinkedIn*, e satirizadas no Grupo *Fanfics Corporativas*, geralmente seguem um padrão na sua formulação: são histórias emocionais em que um trabalhador é resgatado por uma figura empresarial benevolente. O recrutador torna-se herói e o trabalhador é o sujeito redimido pela oportunidade recebida. A linguagem utilizada é sempre carregada de emoção, resiliência e gratidão.

Formulações como essas exercem um efeito desmobilizador, ao deslocarem a atenção das questões estruturais e materiais — como a exploração no trabalho, as desigualdades sociais e a precarização dos direitos — para valores subjetivos e emocionais. Com isso, produzem um efeito de adesão passiva por parte do público a quem se destinam. O sujeito que assume (ou é investido de) uma posição de liderança messiânica acaba por reiterar, em seu discurso, uma atitude coletiva de conformismo e aceitação, apagando as contradições do sistema que o constitui.

A precarização do trabalho é fruto de uma combinação de fatores, como a falta de empregos – dignos – tanto no Brasil quanto em outros países. Para enfrentar essa realidade, a terceirização da força de trabalho e a promoção do “empreendedorismo” se integram ao atual cenário de mercado, garantindo que a classe trabalhadora permaneça inserida socialmente por meio de uma ocupação e continue consumindo. Essas novas formas de emprego

são adotadas pelo Estado e pelo capital como estratégias para manter essa população sob controle, impedindo o fortalecimento de ideologias alternativas, como o socialismo e o comunismo. Para que essa estratégia seja bem-sucedida, é necessário preparar os sujeitos para se adaptarem a essa nova realidade. Isso é feito por meio da internalização da ideologia do mérito, que sustenta que o avanço profissional depende exclusivamente do esforço pessoal, sem levar em conta outras condições sociais, econômicas e históricas. Esse discurso é difundido por diversos aparelhos ideológicos (Althusser, 1970), como a Escola, a Igreja, a Família, a Mídia e o próprio ambiente de trabalho, que promovem, ainda, a ideia de que o trabalhador deve ser grato por simplesmente ter a oportunidade de participar de uma entrevista de emprego e ser contratado, como se isso fosse um privilégio, e não um direito. Nesse contexto, prevalece a ideia de que é melhor ter um emprego precário do que não ter emprego algum, o que faz com que os trabalhadores se sintam obrigados a aceitar condições adversas, reforçando a naturalização da precariedade. Tal gratidão, portanto, alimenta a aceitação passiva de uma realidade que deveria ser questionada, perpetuando a desigualdade e a exploração.

Nesse cenário, emergem as figuras do empresário “bonzinho” e do recrutador “herói”, como materialização desse sistema de recompensas próprio do capitalismo contemporâneo. Apresentados como agentes que reconhecem o “esforço” individual e oferecem oportunidades de trabalho, mesmo em condições precarizadas, esses sujeitos reforçam a crença de que o sucesso profissional é fruto exclusivo da dedicação pessoal. Essa lógica desloca o olhar coletivo para trajetórias individuais, apagando as estruturas de exploração e desigualdade que sustentam o mundo do trabalho. Assim, em vez de reivindicação por direitos, cultiva-se a gratidão pela mera chance de inserção no mercado, promovendo uma adesão afetiva ao sistema e esvaziando sua crítica sob a aparência de reconhecimento e empatia.

Esse funcionamento discursivo ajuda a compreender como a ideologia dominante, na contemporaneidade, não depende mais

prioritariamente da coerção física ou da repressão explícita para manter sua hegemonia. Ao contrário, opera por meio de uma violência simbólica e afetiva, disfarçada de cuidado, reconhecimento e valorização individual. A gratidão, a superação e o afeto tornam-se dispositivos que regulam os sujeitos, mantêm o trabalhador em posição de subordinação e sustentam a ordem capitalista, agora sob uma aparência emocionalmente envolvente, porém profundamente opressora.

A resistência no grupo *fanfics corporativas*

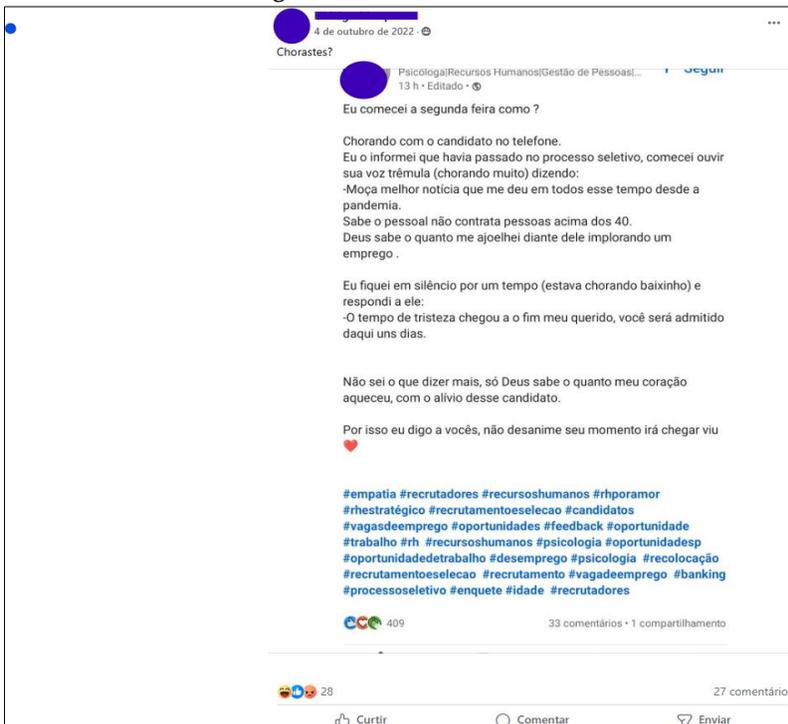
Na contramão da exaltação acrítica dessas narrativas, o Grupo *Fanfics Corporativas* se dedica a compartilhar recortes dessas histórias. Alimentado pela colaboração de seus membros, que coletam postagens diretamente do *LinkedIn*, com enredos considerados improváveis em tom excessivamente motivacional, e as compartilha com o intuito de provocar riso, o Grupo também se volta à discussão sobre os limites da busca pelo engajamento de setores corporativos, especialmente de profissionais de recursos humanos.

As discussões emergentes no Grupo são atravessadas pela ironia ao apontar as estratégias utilizadas por esses sujeitos da outra rede social na tentativa de mascarar a precarização do trabalho com o discurso de superação. Ao satirizar as *fanfics*, os membros do grupo questionam os efeitos de verdade dessas narrativas. O humor torna-se, assim, uma ferramenta política de desnaturalização dos sentidos hegemônicos.

As condições de produção descritas até aqui permitiram delinear um movimento de observação voltado à constituição de um arquivo discursivo a partir das postagens e comentários no Grupo, articulado à emergência de regularidades identificadas ao longo do processo de recorte e análise do material. Para este artigo, apresentamos recortes discursivos (RD) referentes a duas publicações no Grupo *Fanfics Corporativas* e seus respectivos comentários.

No recorte discursivo 1 (RD1), temos o compartilhamento de uma publicação em que a legenda “Choraste?” é um questionamento satírico aos membros do grupo em relação à história compartilhada. A publicação apresenta uma suposta narrativa emocionada protagonizada por uma profissional de recursos humanos que relata o momento em que comunica a aprovação de um candidato em um processo seletivo. O discurso constrói uma cena com forte apelo afetivo: o candidato, emocionado, afirma que aquela foi a melhor notícia recebida desde o início da pandemia, revelando ainda a dificuldade enfrentada por pessoas com mais de 40 anos para conseguir emprego. A narradora, por sua vez, chora ao telefone e afirma que seu coração “se aqueceu com o alívio desse candidato”.

Figura 1: RD1 – “Choraste?”



Fonte: Fanfics Corporativas (2022). Adaptado pela autora.

Essa narrativa se ancora em formações imaginárias que mobilizam valores como empatia, superação e fé — marcas recorrentes na imagem construída por profissionais de RH nas redes sociais. Contudo, sua estrutura narrativa dramatizada, com cenas de intensa comoção, aproxima-se mais do gênero *fanfic*, que apresentamos no início do nosso texto, do que de um relato técnico ou profissional.

Além disso, a repetição de *hashtags* genéricas ao final (#empatia, #recursoshumanos, #feedback, #vagaemprego) funciona como uma tentativa de indexação algorítmica, o que garante a ampliação do alcance da publicação, evidenciando a performatividade do enunciado.

O gesto de interpretação que se impõe aqui é o de compreender essa enunciação não como um testemunho isolado, mas como parte de uma prática discursiva comum no campo do trabalho e da gestão de pessoas, que ultrapassa as redes sociais: a estetização da dor do outro como elemento de construção de autoridade simbólica para o enunciator. Ao contar uma história de si, trazendo o sofrimento alheio com emoção e final feliz, o sujeito que fala se posiciona como salvador, o mediador do “milagre”, alguém capaz de mudar vidas com uma ligação telefônica.

Há, nessa prática, uma tensão entre a suposta função social do relato (mobilizar esperança em tempos de desemprego) e a função simbólica de legitimação do próprio profissional de RH como sujeito sensível, empático e, sobretudo, poderoso, aquele que detém o “poder da caneta”.

Ainda, os enunciados “só Deus sabe o quanto meu coração aqueceu” e a referência à superação como um “momento que vai chegar” são atravessados por discursos do campo religioso, especialmente da chamada teologia da prosperidade, muito presente nas práticas discursivas de autoajuda corporativa. Trata-se, assim, de um discurso que, ao romantizar o sofrimento social do desemprego, desloca o foco da precariedade estrutural do mercado de trabalho para a valorização do esforço individual e da benevolência empresarial.

Em resposta à publicação compartilhada no Grupo *Fanfics Corporativas*, identificaram-se 28 reações expressas por meio de *emojis* de curtida, raiva e riso, sinalizando diferentes efeitos de sentido produzidos entre os sujeitos que a visualizaram. Essas reações demonstram tanto a indignação quanto o humor despertados pela postagem, indicando que o objetivo do “autor” da publicação original, ao publicá-la no *LinkedIn*, não alcança de forma homogênea todos os sujeitos usuários da rede. Isso ocorre porque, ao atingir uma audiência ampliada, a circulação do enunciado ultrapassa o público-alvo inicial, sendo lida também por sujeitos que reconhecem e interpelam o funcionamento regular desse tipo de discurso, como podemos observar no RD2.

Figura 2: RD2 – Comentários de “Choraste?”



Fonte: Fanfics Corporativas (2022). Adaptado pela autora.

O primeiro comentário do RD2, ao afirmar que o sentimento é de “nojo”, denuncia o que compreende como uma

instrumentalização do sofrimento alheio para autopromoção. A marca avaliativa “que pessoa mais podre essa de gostar de chamar a atenção em cima do sofrimento de alguém!” explicita essa leitura ética, que desloca a emoção do campo da empatia para o campo do narcisismo performativo.

A crítica se intensifica na ironia do segundo comentário: “‘o tempo de tristeza chegou ao fim’, praticamente um trecho de uma pregação.” Aqui, o sujeito associa o discurso da recrutadora a uma prática evangelizadora, deslegitimando o tom solene e emocional da fala original. A resposta “CONTRATAI-VOS!!!”, com estrutura da linguagem presente nos textos bíblicos, parodia esse efeito, caricaturando a figura da recrutadora como uma espécie de pastora do *LinkedIn*.

O último comentário ironiza a falta de credibilidade da narrativa ao sugerir que a postagem seria tão falsa que o próprio *Facebook* aplicou um selo de verificação de fatos — usado originalmente para postagens sobre eleições. Esse comentário introduz a ideia de que há uma interdição institucional à mentira, e que essa publicação ultrapassaria os limites do aceitável até mesmo nos algoritmos da rede.

Na segunda parte do RD2, os comentários reforçam o modo como a imagem que “autora” da postagem original tenta construir é descredibilizada por meio de estratégias de ironia, ridicularização e denúncia do exagero em seu discurso. A repetição de risos, expressões de deboche e o uso de marcadores como “fãfic raiz”, “roteirista amadora” e “pataquada” fazem parte dessa desconstrução.

Ainda nessa parte, há uma crítica à quantidade de *hashtags*, que evidencia uma percepção do sujeito comentador acerca do processo de banalização do próprio recurso, equiparando-o também à narrativa emocional hiperestilizada. Tal excesso intensifica a artificialidade do relato e dá a ver uma tentativa explícita de alcançar visibilidade nas redes. Ao dizer que “parece ter mais caracteres do que o próprio texto”, o enunciador rebaixa a seriedade da narrativa e a insere no campo do *marketing* pessoal vazio.

A caracterização da narrativa como “fanfic raiz” e a afirmação de que “essa aí viu muita novela” reforçam o deslocamento da postagem do campo da realidade para o da ficção. Esse deslocamento não apenas descredibiliza o relato, como também sugere que o sofrimento e a empatia foram instrumentalizados como gatilhos emocionais para engajamento.

Figura 3: RD3 – Comentários de “Choraste?”



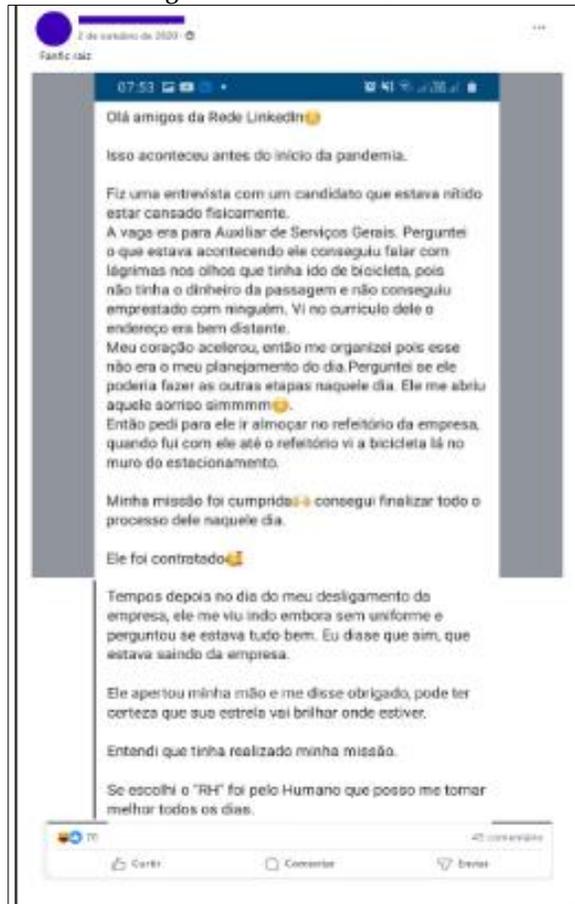
Fonte: Fanfics Corporativas (2022). Adaptado pela autora.

Por fim, a expressão “o pessoal tá se achando o próprio salvador” aponta diretamente para o gesto messiânico da “autora” da publicação. A crítica à construção de uma imagem heroica — aquela que “salva o outro” — escancara a percepção de que a narrativa corporativa está menos preocupada com o outro do que com o fortalecimento de uma imagem pública de si.

No RD3, temos um recorte trazido pelo membro do Grupo com a legenda “Fanfic raiz”. O texto constrói a imagem do “autor” como sujeito vocacionado e emocionalmente comprometido com o outro. O episódio descrito — um candidato que chega exausto após pedalar longas distâncias para uma entrevista — é mobilizado como cenário de consagração do narrador, que reorganiza sua agenda, oferece comida, conclui o processo seletivo no mesmo dia e garante a contratação do candidato. O fechamento retoma o gesto altruísta com uma despedida simbólica: ao ser desligado da empresa, o “autor” é reconhecido pelo mesmo candidato, que agradece emocionado.

Essa estrutura narrativa é recorrente no *LinkedIn* e opera como encenação de um sujeito ético que transforma desigualdades estruturais em histórias de realização pessoal. A fome, o cansaço e a ausência de recursos são estetizados e resolvidos por meio de atitudes individuais, apagando as condições materiais que produzem tais situações. A publicação reforça a lógica do “capitalismo afetivo”, no qual o sofrimento é resignificado como oportunidade de autopromoção moral e profissional. A retórica da missão cumprida, do brilho da estrela e da escolha do “RH pelo Humano” reitera um discurso meritocrático e emocionalmente manipulável, que desloca o foco das condições objetivas de trabalho para a performance subjetiva do gestor engajado.

Figura 4: RD4 – “Fanfic raiz”



Fonte: Fanfics Corporativas (2020). Adaptado pela autora.

Os comentários dessa postagem (RD4), Figura 5, oscilam entre as percepções sobre a postura do sujeito “autor” do post original e a atribuição de uma nota para a história de vai de 0 a 10. Novamente, observamos que os usuários denunciam o uso instrumental de situações de vulnerabilidade como forma de autopromoção, ao mesmo tempo em que questionam a veracidade e a finalidade do relato. A expressão “texto gerador de likes” e a avaliação em tom de deboche — como o “9/10 – faltou ele ter vindo pedalando na chuva e com uma criança” — indicam a percepção

de artificialidade e exagero retórico, frequentemente associados às fanfics.

Figura 5: RD4 – Comentários de “Fanfic raiz”

Mais relevantes ▾

Trabalhar em RH é ter muitas, mas muitas histórias assim. Mas eu acho TÃO feio a pessoa vir se enaltecer contando isso nas redes sociais. É tão inacreditável. Vc faz pra ter texto gerador de likes ou pq se põe no lugar do próximo? Eu não entendo essa gente.

4 anos Curtir Responder 14

Quantas etapas tem o processo seletivo pra vaga de auxiliar de serviços gerais? RH muito humano sim

4 anos Curtir Responder 19

Supercolaborador
Análise de currículo, dinâmica de grupo, entrevista com gestor da área e case com os sócios da firma.

4 anos Curtir Responder 14

+ testes de lógica e redação antes disso tudo

4 anos Curtir Responder 2

Responda a Joao Vitor...

Responda a Melina Carreño...

Supercolaborador
9/10 - faltou ele ter vindo pedalando na chuva e com uma criança que não tinha com quem ficar.

4 anos Curtir Responder 20

Aí, faz tempo que a gente não vê uma fic boa. 9/10

4 anos Curtir Responder 10

Faltou uma criança de nível absurdo de inteligência na história, tirando um pouco do comum. Estou indeciso se é um trabalho bom ou ruim, se me surpreendeu ou desapontou. Nota 8/10

4 anos Curtir Responder 5

Supercolaborador
Se ele tivesse emprestado a bike para ela ir embora teria sido 10/10

4 anos Curtir Responder 8

Fic raiz, o sujeito é contratado no final. Nada de extraordinário, mas cumpriu muito bem o que era esperado. Minha nota é 10

4 anos Curtir Responder 1

Não se abraçaram nem choraram?
Cantaram a musiquinha da bicicleta do Itau?
Então não é raiz....
...faltam elementos básicos nessa estória.

4 anos Curtir Responder 6

Será que só eu vou terminar minha carreira de profissional e não vou conhecer esses "RH's" humanizados?
Já conheci cada "tranqueira", que transforma o velho Departamento de Pessoal, em paraisó!

4 anos Curtir Responder 5

"E por meses o auxiliar de serviços gerais foi nosso melhor vendedor!"

4 anos Curtir Responder Editado 13

Faltou "ele assumiu minha vaga no RH, mas tudo bem, cumpri meu papel".

4 anos Curtir Responder 7

Faltou a chuva... 9/10

4 anos Curtir Responder 4



Fonte: Fanfics Corporativas (2020). Adaptado pela autora.

Esses comentários mostram o deslizamento de sentidos e a contradição imanente ao discurso meritocrático-humanitário produzido na postagem original. O “autor” se constitui por uma formação discursiva marcada pelo ideal de um RH “humano”, mas essa posição é imediatamente desestabilizada pelos comentadores do Grupo, que denunciam o funcionamento ideológico de sua fala.

Ao avançarmos nos comentários, observamos que eles se organizam em torno de uma competição avaliativa da narrativa, como se ela fosse parte de um roteiro melodramático. Há deslocamentos para o campo do *marketing*, da publicidade (como na referência à “musiquinha da bicicleta do Itaú”), e da linguagem corporativa esvaziada (“assumi minha vaga no RH, mas tudo bem, cumpri meu papel”), que funcionam como saberes já

estabilizados sobre a suposta falsidade dos discursos empresariais humanizados.

Ao rir fazer rir, esses sujeitos desmontam o efeito de verdade pretendido pelo “autor” da postagem e reinscrevem o acontecimento de linguagem em outra cadeia de sentidos – a do deboche, da denúncia e da desmistificação.

Identificamos que no último comentário há uma espécie de planilha de apuração (RD5), Figura 6, que ironiza as histórias das publicações feitas no *LinkedIn*. A imagem lista elementos recorrentes nesse tipo de relato – como “aplausos da população”, “pobre sofrido/gay oprimido”, “lição de moral”, entre outros “critérios” necessários para uma boa fic – e os marca com *check* (✓), resultando em uma nota, que nesse caso totalizou 5.

Figura 6: RD5 – Tabela de critérios de notas da fanfic

FANFIC	
PONTOS DA FANFIC	NOTA
CRIANÇA PRODÍGIO	
MACHISTA/FIGURA OPRESSORA	
APLAUSOS DA POPULAÇÃO	✓
LÁGRIMAS	✓
POBRE SOFRIDO/GAY OPRIMIDO	✓
MULHER EMPODERADA	
LIÇÃO DE MORAL	✓
TRANSPORTE PÚBLICO/RESTAURANTE	✓
FIGURA OCULTA OU NÃO (BOLSONARO)	
POLICIAL OPRESSOR	
TOTAL	5

Fonte: Fanfics Corporativas (2020). Adaptado pela autora.

O funcionamento discursivo dessa imagem opera a partir de uma memória discursiva compartilhada pelos sujeitos que compõem o Grupo. Trata-se de um reconhecimento coletivo de padrões narrativos que se repetem nesse gênero discursivo, o post corporativo motivacional. A imagem não apenas interpela o discurso-fonte com ironia, como também reinscreve seu sentido ao deslocá-lo para o campo da sátira. Ao satirizar o post motivacional, portanto, o discurso do Grupo aponta para um gesto de interpretação coletiva.

Mas o que esse padrão identificado nessas histórias reflete nas relações de trabalho atuais? O discurso que se estrutura nesses textos acabam colaborando para a naturalização de ambientes de trabalho tóxicos, pois funcionam nessas narrativas discursos como *"se você não quiser, tem quem queira"* e *"agradeça por ter um emprego"*, como dispositivos ideológicos, que reforçam a culpabilização do trabalhador e a aceitação de salários baixos e jornadas exaustivas. O medo da substituição, sustentado pela lógica da escassez, impede a crítica e desmobiliza o sujeito, que passa a se ver como privilegiado por ocupar um posto, ainda que precário.

Revoltar-se ainda é possível?

A romantização do subemprego nas redes corporativas, especialmente por meio de históricas românticas de esforço individual ou atos heroicos, revela o funcionamento de uma ideologia neoliberal que transforma a exploração em narrativa de superação. A análise discursiva dessas práticas evidencia como o sofrimento é estetizado e como a gratidão precarizada se torna um valor central no processo de subjetivação contemporâneo.

Nesse contexto, *"ousar se revoltar"* no espaço digital não apenas representa uma forma de (d)enunciar algo, mas sim de ocupar uma posição enquanto sujeito. Conforme destaca Pêcheux (2015b, p. 56), tais posições são reconhecidas pelos próprios sujeitos como *"efeitos de identificação"* conscientemente assumidos, constituídos no próprio ato de dizer. A identidade do sujeito,

sempre moldada pelo discurso, ganha forma nas enunciações feitas no espaço digital, que expressam tanto o contexto imediato quanto uma relação com a memória discursiva que sustenta esses dizeres.

Pêcheux (2014) aponta que, quando a classe trabalhadora ameaça a ordem vigente, a ideologia burguesa reage tentando neutralizar sua resistência, reconduzindo-a à passividade. Ao persistirem na luta por transformação, os trabalhadores são acusados de estarem sendo manipulados. No capitalismo neoliberal, essa lógica se mantém, ao passo que os meios digitais, embora aparentem liberdade, são usados para controlar, fragmentar e esvaziar o potencial revolucionário dos discursos.

É preciso tensionar esses discursos, desnaturalizando os sentidos que sustentam o conformismo e abrindo espaço para outras formas de resistência e reconfiguração do trabalho.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1970.

ANTUNES, Ricardo. Trabalho intermitente e uberização do trabalho no limiar da indústria 4.0. *In*: ANTUNES, Ricardo (org.). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0**. São Paulo: Boitempo, 2020.

FISCHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Tradução: Rodrigo Gonsalves; Jorge Adeodato; Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MIRANDA, Beatriz Queiroz; TEIXEIRA, Eduarda Pieroni; SILVA, Nathalia Fidelis da. O Gênero fanfic: uma análise descritiva-reflexiva sobre seus usos e variações. **Mastigando Letras**, Morfossintaxe, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://www.mastigandolettras.com.br/in%C3%ADcio/l%C3%ADngua-portuguesa/o-g%C3%AAnero-fanfic-uma-an%C3%A1lise-descritiva-refle>

xiva-sobre-seus-usos-e-varia%C3%A7%C3%B5. Acesso em: 24 mar. 2025.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi *et al.* 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. Ousar pensar e ousar se revoltar. Ideologia, marxismo, luta de classes. **Décalages**, v. 1, n. 4, 2015a.

PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2015b.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Luana Vitoriano-Gonçalves



Pós-doutorado em andamento, na linha de pesquisa de Linguagens e Práticas sociais, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), sob supervisão da Prof^a Dra. Maria Cleci Venturini, período de pesquisa na Universidade de Coimbra (UC), Portugal, sob supervisão do Prof^o Dr. Joaquim Braga. Doutora em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), tem Estudos do Texto e do Discurso como área de concentração. Mestra em Linguística (2016) e graduada em Letras (2013), ambos pela UEM.

É integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Linguísticos e Literários - LABELL (UNICENTRO). Atuou como docente na Faculdade de Engenharia e Inovação Técnico Profissional (UNIFEITEP), nas disciplinas de Metodologia de Pesquisa e Leitura e Produção de textos científicos, e também nas disciplinas de Produção de textos e Estudos literários, no ensino básico. Experiência de docência em: cursos de extensão; cursos de preparação para vestibulares e concursos militares; cursos de pós-graduação na Educação a Distância; ensino superior e ensino básico.

Elaborou material didático para cursos de graduação, como também cadernos de questões de Língua Portuguesa e Produção de textos para níveis de ensinos fundamental, médio e superior. Revisou textos de diversas áreas científicas. Atua como avaliadora em bancas de redação e no desenvolvimento de provas para processos seletivos, também contribui para a preparação de alunos para o Vestibular dos Povos Indígenas no Paraná. Possui diversos artigos científicos e capítulos de livros publicados.

Assume por eixos temáticos de pesquisa: o discurso, a língua, a produção de textos, a proficiência em línguas, os procedimentos biopolíticos de inclusão e exclusão, as políticas linguísticas e afirmativas, as tecnologias e a inovação.

Autora dos livros: “Manual de Redação para o vestibular dos povos indígenas no Paraná”, “Práticas de ensino sobre redação para o contexto escolar indígena”, ambos da Coleção Indígenas nas Universidades e “Dias comuns: Reencontros e cenas”. Organizadora da Coleção “Letras & Comunicação” em parceria com a professora Dra. Tacia Rocha.

Contato: ls.vitoriano@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7922-8838>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5143420409516220>

Rede social: @luana.svg

Tacia Rocha



Doutora e Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Possui MBA em Gestão de Marketing, Vendas e Mídias Sociais pela Faculdade Cidade Verde, atual Centro Universitário Cidade Verde (UNICV). Bacharela em Publicidade e Propaganda e graduanda em Jornalismo, ambos pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Licenciada em Letras, com habilitação em português e inglês, pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão, atual UNESPAR. Coordenou projetos de iniciação científica e de extensão, bem como foi docente nos cursos de graduação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA). Foi professora nos cursos de Publicidade e Propaganda e de Comunicação e Multimeios, bem como Designer Educacional e Professora da Educação Profissional e Técnica de Nível Médio na Universidade de Maringá (UNICESUMAR). Atualmente, leciona em cursos de Pós-graduação e de Graduação no UNICV, nas áreas de comunicação e design. No campo da pesquisa acadêmica é líder, juntamente com o Prof. Me. Erick Stacy Gagliardi, do Grupo de Pesquisa Tecnologia, Comunicação, Design e Mercado: Sinergias e

Desafios no Cenário Contemporâneo (TechCom/CNPq), bem como recebe o apoio financeiro "Bolsa Pesquisa", ambas atividades na mesma IES onde leciona.

Contato: tacia.rocha.f@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-1147-0158>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6916482752556716>

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)



Kaio Vinicius Cardoso Gomes

Nasceu no estado do Mato Grosso, na cidade de Alta Floresta. É formado em Letras com licenciatura dupla Português/ Inglês pela Universidade Estadual de Maringá; possui mestrado na área de 'Literatura e Formação de leitores' pela mesma instituição, e, atualmente, é doutorando em literatura também pela UEM. Sempre foi um grande admirador do universo literário, tornando-se

um leitor assíduo, sobretudo dos gêneros fantástico e de horror, estando sempre, desde o período de alfabetização, com um livro do Stephen King em mãos, um de seus autores favoritos. Ainda na adolescência, descobriu sua aptidão para a escrita, participando e vencendo diversos concursos de contos. Todavia, aos quatorze anos inicia a escrita de seu primeiro romance, o qual seria lançado somente vinte anos depois, em 2021: *Honorificus – O Sol da Meia-noite*. E-mail: kvinin21@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9243-7001.



Gabriela Fonseca Tofanelo

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Estudos Literários e graduada em Letras português pela mesma instituição. Integrante do grupo de Pesquisa LAFEB - Literatura de autoria feminina brasileira. Líder do grupo de pesquisa Estudos literários na Unicesumar.

Professora de Literatura para os segmentos do ensino superior e educação básica, ensino médio e fundamental. E-mail: gabriela.tofanelo@gmail.com.



Mariana Cristine Gonçalves

Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Letras português-inglês pela mesma instituição. Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com enfoque da pesquisa em ensino-aprendizagem de línguas e decolonialidade.

Integrante do grupo de Pesquisa PNL - Projeto Nacional de Letramentos. Líder do grupo de pesquisa Estudos literários na Unicesumar. Professora de língua inglesa para segmentos do ensino superior e educação básica, ensino médio. E-mail: mariana.goncalles@gmail.com.



Claudinéia Valim-Schiavon

Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, área de concentração Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso (2017). Especialista em Docência no Ensino Superior pelo Unicesumar - Centro Universitário Cesumar - atual Universidade

Cesumar (2013), licenciada em Letras Português - Inglês (2011) em Pedagogia (2018) pela mesma instituição. Atua como professora mediadora no curso de Letras Português/Inglês, do Núcleo de Educação a Distância (NEAD), da Unicesumar - Centro Universitário Cesumar. E-mail: claudineia.valim@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-9859-187X>



Valquíria Michela John

Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação - PPGCOM e dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas da Universidade Federal do Paraná - UFPR. Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí

(2000) e mestrado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Vice-líder do grupo Nefics - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (PPGCOM/UFPR) líder do grupo Obitel UFPR, integrante da Rede Obitel Brasil - Observatório Ibero Americano de Ficção Televisiva. Atuou na Coordenação colegiada da Rede Obitel Brasil (biênio 2022/2023). Atuou como

coordenadora do PPGCOM/UFPR no período de 2018 a 2020. Atua desde 2018 na Agência Escola de Comunicação Pública e Divulgação Científica da UFPR e desde 2020 no Programa Interinstitucional de Ciência Cidadã na Escola (PICCE). É Vice-Presidente da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Diretoria 2023/2025). Coordena a disciplina transversal da PRPPG/UFPR intitulada Divulgação Científica e Popularização da Ciência voltada a todos os PPGs da UFPR e universidades públicas do Paraná. Bolsista PQ 2 CNPq. E-mail: vmichela@gmail.com.



Elisa Peres Maranhão

Pesquisadora e professora nas áreas de comunicação e cultura, com trajetória acadêmica voltada para estudos sobre imagem, identidade, feminismo interseccional e narrativas midiáticas. Doutora e mestre em Comunicação, é também especialista em narrativas visuais e em gestão de pessoas e marketing. Atualmente, é pós-doutoranda no

Programa de Pós-graduação em Administração da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde desenvolve pesquisa sobre comunicação e cultura no contexto do desenvolvimento territorial de comunidades tradicionais da Amazônia. Atua como docente em cursos de Comunicação e Design, com experiência tanto no meio acadêmico quanto no mercado publicitário, especialmente em gestão de marca, planejamento e mídia. E-mail: elisamaranhoe@gmail.com.



Bruna Neves Pellegrini

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Especialista em Moda: Produto e Comunicação pela UEL, Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR). Pesquisa nas áreas de

comunicação, gênero, sexualidade e feminismos.

E-mail:bruna.pellegrini2@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-3839-3351.



Erick Stacy Gagliardi

Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina UEL, Especialista em Tecnologias Aplicadas ao Ensino a Distância pelo UniCV. Pós-Graduado em MBA Marketing, Vendas e Mídias Digitais pelo Centro Universitário Cidade Verde UniCV. Graduado em Processamento de Dados pelo Centro de Ensino Superior de

Maringá, Graduado em Design Gráfico. Atualmente é Coordenador de Cursos de Tecnologia e Comunicação e professor no UniCV, é consultor credenciado no programa SEBRAETEC do SEBRAE na área de Design, Inovação e Marketing Digital, Sócio Diretor Executivo Administrativo e de Criação na Octabox Comunicação Integrada. E-mail: prof_erick@unicv.edu.br.



Bárbara De Santi Soares

Pós-Graduanda em Design Digital e Direção de Arte e graduanda em Comunicação - Design Gráfico, ambos pelo Centro Universitário Cidade Verde. Maringá/PR. Na mesma instituição, participou do PIIC - Programa Institucional de Iniciação Científica.



Augusto César Ferreira

Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá (2020 - 2022). Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá, com láurea acadêmica (2018 - 2021). No Ensino Superior, atua como professor no Centro Universitário Cidade Verde (UniCV) nos cursos de Filosofia (presencial), Ciências da Religião (EaD), Filosofia (EaD), História (EaD) e Sociologia (EaD). Atua como coordenador do Grupo de Pesquisa em Iniciação Científica na área de Humanidades no Centro Universitário Cidade Verde (UniCV). Tem experiência em Epistemologia, Filosofia da Mente e História da Filosofia Moderna, com pesquisa na área de Filosofia da Memória.
E-mail: augustocesarferreira233@gmail.com.



Karla Neumann

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Possui graduação em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Maringá, com especializações na área da educação. Atua como professora do

ensino superior na Unicesumar e integra o Grupo de Pesquisa GPDISCMIDIA-CNPq, vinculado à UEM.

E-mail: profkarlaneumann@gmail.com.

RECADO E AGRADECIMENTOS DAS ORGANIZADORAS

Com grande satisfação e gratidão, celebramos a publicação de *Interfaces do Sentido: Narrativas, Identidades e Representações Sociais* (Coleção Letras e Comunicação – Volume 2). Este volume dá continuidade a um trabalho coletivo iniciado com o primeiro livro da coleção, reunindo pesquisadoras e pesquisadores generosos, dispostos a compartilhar reflexões instigantes sobre linguagem, cultura, identidades e modos de representação social.

Nosso agradecimento vai a cada autora e autor que confiou neste projeto e contribuiu com seus capítulos, ampliando os horizontes do debate acadêmico com sensibilidade e rigor. Agradecemos, também, aos talentosos designers que acolheram nossas ideias e as transformaram com delicadeza visual em uma capa inspiradora e em elementos gráficos que enriquecem a leitura.

A você, leitora e leitor, obrigada por acompanhar esta caminhada. É uma satisfação saber que este trabalho está em diálogo com suas leituras, seus interesses e seus percursos. E a jornada ainda não terminou: o terceiro volume — *Interfaces do Sentido: Educação, Discurso e Práticas de Comunicação Social* — está em fase de finalização e será lançado em breve.

Sua leitura e sua voz são partes essenciais desta construção. Ajude-nos a divulgar a coleção e siga conosco nos próximos capítulos deste percurso coletivo.

Muito obrigada e até logo.

Prof^ª Dra. Luana Vitoriano-Gonçalves e Prof^ª Dra. Tacia Rocha.

