

DEZEMBRO 2025 | 16ª EDIÇÃO

REVISTA INFORME LETRAS



**CONTESTAÇÕES EM MEIO ÀS LETRAS: A PESQUISA
COMO RESISTÊNCIA**

ISSN 2447-1895

REVISTA INFORME LETRAS

16ª EDIÇÃO - DEZEMBRO DE 2025 - ISSN 2447-1895

Revista do Grupo PET-Letras - Bagé da
Universidade Federal do Pampa (Unipampa)

Tutora e Editora Geral

Prof.ª Dra. Carolina Fernandes

Equipe Editorial, Design e Diagramação

Camila Bernardes Godinho

Eduarda Cunha Gazen Manzke

Flávia Machado Franco

Iasmin Soares Trindade

Jéssica Vitória Pinto Robledo

Milena da Luz Alves

Capa

Iasmin Soares Trindade

Redatores

Aline Batista Nunes

Eduarda Cunha Gazen Manzke

Eduarda Machado Severo

Éric Roberto da Paixão

Fernanda Morrudo Rosa

Flávia Machado Franco

Gabriel de Souza Padão Porto

Ilma Teresinha Ferreira Pereira

Jéssica Vitória Pinto Robledo

Colagens

Flávia Machado Franco

Revisão

Flávia Machado Franco

Carolina Fernandes (geral)



Todos os direitos reservados. Estritamente proibida a reprodução do material que compõe este volume sem a liberação prévia da equipe PET-Letras.

Av. Maria Anunciação de Godoy, 1650 - Bagé - RS

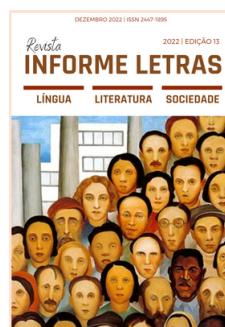
pet.letrasbage@gmail.com

[@pet.letrasbage](https://www.instagram.com/pet.letrasbage)

sites.unipampa.edu.br/petletrasbage



EDIÇÕES
ANTERIORES



O GRUPO PET

O PET-LETRAS faz parte do programa do governo federal chamado Programa de Educação Tutorial. Na Unipampa, está vinculado às pró-reitorias relacionadas a Graduação, Pesquisa e Extensão. Na intersecção desses três eixos, o programa objetiva atuar sobre a graduação, a partir do desenvolvimento de ações coletivas e de caráter interdisciplinar, para formação 14ª Edição - Dezembro de 2023 - ISSN 2447-1895 ampla do profissional em Letras, assim como auxiliar na redução de retenção e evasão. O PET busca, ainda, promover a formação ampla de qualidade acadêmica dos graduandos envolvidos direta e indiretamente com o programa, estimulando ações internas e externas que reforcem a cidadania e a responsabilidade social de todos os participantes e a melhoria dos cursos de graduação. O grupo PET do curso de Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa do Campus Bagé existe desde 2010, tendo como eixos a leitura, a oralidade e a escrita nas diversas mídias.



Para levar os acadêmicos a desenvolver tais habilidades, são promovidas oficinas, minicursos e produções acadêmicas coletivas. O trabalho é desenvolvido de maneira integrada por meio de atividades variadas, entre elas, a confecção de nossa revista digital Informe Letras.



**ALINE BATISTA
NUNES**



**CAMILA BERNARDES
GODINHO**



**EDUARDA CUNHA
GAZEN MANZKE**



**EDUARDA
MACHADO SEVERO**



**ÉRIC ROBERTO DA
PAIXÃO**



**FERNANDA
MORRUDO ROSA**



**FLÁVIA MACHADO
FRANCO**



**GABRIEL PADÃO
PORTO**



**IASMIN SOARES
TRINDADE**



**ILMA TERESINHA
FERREIRA PEREIRA**



**JÉSSICA VITÓRIA
PINTO ROBLEDO**



**JOÃO VICTOR DE
DEUS LOPES SILVEIRA**



**KEROLIN FLORES
MUNHOZ**



**MARA REGINA
URRUTIA SARAIVA**



**MILENA DA LUZ
ALVES**



**NATHALIE DA ROSA
PORTO**



**CAROLINA FERNANDES
(TUTORA)**

CARTA AO LEITOR

A Revista Informe Letras é um espaço que abraça a diversidade, a resistência e as multiplicidades da área de Letras. Unindo pesquisa acadêmica e divulgação científica em um formato acessível e dinâmico, queremos cada vez mais tornar a revista um espaço de troca, de construção e de democratização da produção acadêmica.

Em nossa 16ª edição, te convidamos a questionar, a investigar e a se surpreender com as possibilidades que o campo de Letras oferece. Aqui, leitor, tu vais encontrar textos que tratam da Análise do Discurso e da Literatura, que refletem sobre livros, quadrinhos, história, cinema, comentários nas redes sociais, coletivos poéticos e sobre o próprio grupo PET-Letras. Mas, mais do que isso, vais encontrar um convite à reflexão sobre quem somos enquanto humanidade e como nos movemos pelo mundo.

Navega por essas páginas com a mente aberta, esteja pronto para se surpreender, para (re)descobrir algo novo e aprender mais. Vida longa à Informe Letras!

Um convite a reflexão sobre quem somos enquanto humanidade e como nos movemos pelo mundo.



Eduarda Manzke

INTEGRANTE DO PET-LETRAS





SUMÁRIO

6

Considerações sobre a figura da mulher em textos regionalistas sul-rio-grandenses das décadas de 30 e 40

Eduarda Manzke

16

Novas Cartas Portuguesas: literatura feminina e resistência à censura do Estado Novo

Eduarda Severo

23

Grupo Cultura Sul e seus manifestos poéticos

Fernanda Morrudo

30

Lira moderna em terras do pampa: Uma apreciação da antologia “Ani-Versário” do coletivo poético Cultura Sul

Éric Roberto da Paixão

36

A representação do casamento em Orgulho e Preconceito, de Jane Austen

Jéssica Robledo

41

O holocausto em múltiplas linguagens: paralelos entre maus e A Lista de Schindler

Gabriel Padão

50

Problemático para quem? Uma análise do discurso sobre o conteúdo de quadrinhos Boys Love

Flávia Machado Franco

58

O discurso sobre o corpo feminino nas redes sociais: uma análise de comentários

Aline Batista Nunes

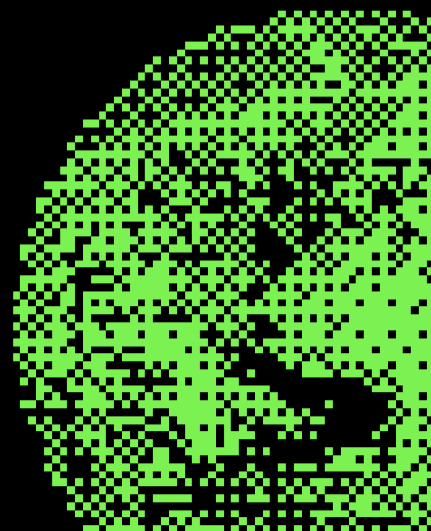
65

A história do PET e a minha trajetória no PET-Letras Bagé

Ilma Teresinha Ferreira Pereira

71

Entrevista com Sávio Machado



**CONSIDERAÇÕES SOBRE A FIGURA DA
MULHER EM TEXTOS REGIONALISTAS
SUL-RIO-GRANDENSES DAS DÉCADAS
DE 30 E 40**

EDUARDA MANZKE

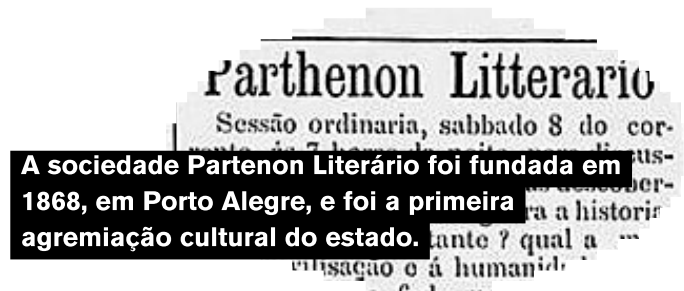


O regionalismo¹ foi de forte expressão na literatura sul-riograndense desde as primeiras manifestações literárias no estado, em especial após a criação do Partenon Literário, em 1869. Com o passar dos anos, a ficção regionalista, que teria seus altos e baixos na literatura nacional, permaneceria marcante na literatura gaúcha, criando uma tradição que, como coloca Flávio Loureiro Chaves, tem “[...] raízes tão profundas e duradouras, que se converteu em marca de identidade de toda ficção” (2001, p. 13).

De forma geral, o regionalismo constitui-se em um *projeto*, uma intencionalidade de um autor de representar um determinado espaço, povo ou cultura, caracterizado pelo tipo humano e o meio de que trata. Assim, podemos considerar como características do regionalismo sul-rio-grandense o protagonismo quase absoluto do homem da campanha (ou seja, o gaúcho da fronteira) e a valorização do pampa. Além disso, no Rio Grande do Sul, segundo Regina Zilberman (1992), o regionalismo ainda tem a particularidade de um terceiro elemento: a fixação de um tempo histórico. Esse tempo histórico refere-se, na grande maioria das obras, à Revolução Farroupilha (1835-1845), onde geralmente transcorre a ação das narrativas do período do regionalismo romântico. Outros conflitos bélicos ocorridos na região, como a Revolução Federalista (1893-1895) e a Revolução de 1923, também aparecem nas narrativas, em especial depois da década de 1930, devido à longevidade do projeto regionalista no estado. De forma geral, o tema da *guerra* perpassa o regionalismo gaúcho, manifestando-se na valorização e idealização de um passado bélico glorioso.

Evidentemente, o projeto regionalista no Rio Grande do Sul não se manteve o mesmo desde os primeiros textos do Partenon Literário. Inicialmente o regionalismo ainda estava

fortemente associado ao Romantismo, de tal forma que sua expressão resultava em um idealismo excessivo.



Sobre os textos desse período, Regina Zilberman (1992) aponta para uma profunda contradição nas obras, que propagam os interesses e motivações da classe dominante, composta pelos fazendeiros donos de terras, enquanto coloca o peão (classe notoriamente inferior na escala social) como o herói central das narrativas. Essa configuração ajudava a alimentar o mito de uma “democracia rural”, que teria divisões sociais claras, mas que teoricamente não teria desigualdade ou tensões de classe.

Na literatura das décadas de 30 e 40, já com os desdobramentos do Modernismo e do Romance de 30, os regionalistas sul-riograndenses adotam um viés realista, despido dos idealismos provenientes do Romantismo. O tom dos romances é o da denúncia social e da crítica à política do Estado Novo. O protagonista das narrativas do período é o gaúcho desiludido, o peão que, desengano, tem de sair da estância para ganhar a vida em condições precárias na cidade. Os conflitos bélicos são então encarados com nostalgia, enxergados como um tempo de glória para a figura do gaúcho da campanha, que agora vive em decadência. A maioria das obras procura fazer uma denúncia das condições de trabalho dos peões de estância/da classe trabalhadora.

Tendo essa caracterização do regionalismo gaúcho em mente, é evidente que a narrativa regionalista apresenta uma determinada tendência em relação à temática, ao espaço e às personagens, tendência essa que acompanha as mudanças sociais e literárias do país. A percepção

² Agradeço minha orientadora, professora Vera Medeiros, por ter guiado a produção desse texto.

sobre essa tendência evoca uma série de questionamentos, tanto por aquilo que essa tendência revela quanto por aquilo que deixa de fora. Um desses questionamentos é, sem dúvidas, em relação à figura e ao papel da mulher nas narrativas regionalistas, que parece, à primeira vista, ausente ou desconsiderada. Assim, na intenção de explorarmos um pouco essa questão, vamos, neste texto, olhar para as personagens femininas e seus papéis em três narrativas regionalistas das décadas de 30 e 40: *Sem rumo*, de Cyro Martins, *Fronteira Agreste*, de Ivan Pedro de Martins e *Xarqueada*², de Pedro Wayne.

Em 1937, Cyro Martins – escritor nascido em Quaraí e estabelecido em Porto Alegre – dá início a sua “*Trilogia do gaúcho a pé*”, com a publicação de *Sem rumo*, que seria sucedido por *Porteira fechada*, de 1944, e *Estrada nova*, de 1954. No primeiro volume da trilogia, acompanhamos em vinte e sete capítulos o desenrolar da vida de Chiru, que representa um “tipo” gaúcho em declínio, o peão de fronteira que é forçado a deixar o campo e tentar a vida na cidade. A narrativa de *Sem rumo*, além de nos guiar pela vida de Chiru, é repleta de observações sobre a vida social e política no Rio Grande do Sul, desde os antecedentes da Revolução de 1923 até as contradições do Estado Novo na década de 30.



A Revolução de 23 foi o último conflito armado do Rio Grande do Sul. Ela aconteceu ao longo do ano de 1923 e chegou ao fim com o Pacto de Pedras Altas, assinado no castelo de Assis Brasil, que, entre outras medidas, pôs fim a possibilidade de reeleição para o cargo de presidente do estado.

Fronteira Agreste, de Ivan Pedro de Martins, coloca a fictícia estância Santa Eulália (localizada, na narrativa, próxima à cidade de São Gabriel, onde o escritor viveu) como palco dos acontecimentos da vida no Rio Grande do Sul nos anos finais da década de 30, às vésperas da Segunda Guerra Mundial e no contexto do Estado Novo de Getúlio Vargas. Não há necessariamente um acontecimento central em torno do qual se sustenta o enredo, e nem propriamente um protagonista. Em vez disso, o autor compõe um mosaico de personagens da campanha, desde os mais ricos, como o patrão de Santa Eulália e seus filhos, Elisa, Tônico e João, até os peões mais pobres.

Por fim, *Xarqueada* é o primeiro romance do autor Pedro Wayne, publicado em 1937. Wayne, que nasceu na Bahia, mas cresceu no Rio Grande do Sul e estabeleceu-se em Bagé no final da década de 1920, teve como inspiração para a obra o período em que exerceu serviços administrativos em xarqueadas no interior do município de Bagé. Dividida em 58 capítulos curtos, *Xarqueada* documenta e denuncia a vida e as condições insalubres de trabalho em uma xarqueada a partir da chegada do guarda-livros Luís.

Com esses três romances em mente, passemos agora à análise das obras em função das suas personagens femininas.

Sem Rumo:

Em *Sem rumo*, a narrativa está centrada no personagem de Chiru e em suas andanças, de modo que há pouco espaço para personagens femininas. Entre essas, destaca-se, naturalmente, Alzira, uma moça que deixa a vida nos campos da família para viver na cidade com Chiru, com quem tem um filho, Joãozinho. A família enfrenta uma série de dificuldades financeiras e vive em

² Utilizamos, nesse texto, a grafia “xarqueada” (e suas variantes) com “x”, em conformidade com aquela adotada pelo escritor Pedro Wayne em *Xarqueada*, a partir de sugestão dada por Jorge Amado e Oswald de Andrade.

condições precárias. Alzira trabalha como lavadeira, e as mazelas que enfrenta são, em certa medida, uma extensão das de Chiru, o que é evidenciado por sua decepção ao chegar na cidade:



Foram arrodando a cidade, quase ao tranco. As luzes das esquinas já estavam apagadas. Só a lua clareava as fachadas brancas das poucas casas caiadas que havia na entrada do povo. Alzira, que nunca vira a cidade, decepçionava-se. De longe, tinha medo. Agora... apenas mais casas, porém fechadas, soturnas, alcatruzadas. Bá, aquilo era o povo? O povo não era, então, água de cheiro, sabonete, fita encarnada no cabelo e sapato nos pés? E muito vizinho, tudo amontoado? (Martins, 1997, p. 106).

De forma geral, a narrativa dá pouca atenção à Alzira porque sua função na narrativa é a de ser mulher de Chiru, representando, com seu filho, uma responsabilidade extra na vida do gaúcho a pé, que vai sendo cada vez mais esmagado pela conjuntura social e política de seu tempo. Além de Alzira, o começo da narrativa é marcado brevemente pela presença de Evarista, que trabalha como cozinheira na estância em que Chiru cresceu e é casada com Clarimundo, um peão com quem tem uma conflituosa relação de medo e respeito:

Para Evarista, aquelas eram as piores horas. De madrugada, sim. Quando principiava a esgaçar a escuridão da noite e ia se fazendo claro – um clarão bruno a princípio nos longos imprecisos, meio céu e meio terra, e a floravam, acanhadas, pelas frinchas, as primeiras insinuações do dia, começava também a resplandecer qualquer coisa de sanguíneo, como um arrebol, no fundo opaco e

triste de sua alma. A cada alvorada, sentia-se renascer. Aquela hora era a única em que cevava o mate ao marido com prazer! Não tardava, ele saía para o galpão, para as mangueiras, para o campo, para a lida diária, enfim, a dar ordens. Ficava depois tão bom aquele quartinho apertado de cozinheira, paredes tortas, sem reboco, e coberta de capim. Então, ela podia chegar sem constrangimento ao catreinho dos filhos e mimá-los, acariciá-los, sem pensar, por momentos, na inclemência da vida. E tinha todo o pátio para andar à vontade. Ficava ligeira, remoçada. Os olhos pesados de longas insônias dilatavam-se iluminados de alívio, ao contato penetrante da água fria da pipa. E do pensamento, das mãos, dos peitos, das ancas, do corpo todo afinal, ia-se desprendendo aos poucos a lembrança da presença truculenta de Clarimundo. À maneira que se agrandava a sua alegria, afastava-se a sensação de medo que lhe vinha daquela assistência calada e hostil, esbatendo-se até ficar vaga reminiscência, como um pesadelo da outra noite, mal lembrado. (Martins, 1997, p. 39).



Essa súbita aparição de Evarista na narrativa, que não volta a se repetir, marca, acima de tudo, uma caracterização de Clarimundo, um homem cruel e autoritário que inspirava medo em Chiru na infância e voltará, no final da narrativa, a assumir uma posição superior a ele. Entretanto, chama atenção a sensibilidade do relato dado a Evarista enquanto uma mulher que, estando presa a um homem que despreza, não pode separar-se dele.

Fronteira Agreste:

Ivan Pedro de Martins elabora, em suas obras, um “romance coletivista”, como apontado por Antonio Hohlfeldt (2000). Nesse sentido, suas narrativas dispensam a figura de um herói característico do romance burguês e se constroem em torno de uma série de personagens diferentes, nenhum deles maior do que o espaço ou a conjuntura social da narrativa, que são, efetivamente, os protagonistas do texto. Em *Fronteira Agreste*, podemos marcar a presença de Elisa e Miguelina enquanto figuras femininas de destaque. Elisa é a filha do patrão de Santa Eulália, onde ocorre grande parte da narrativa, e Miguelina é filha de Osório, pequeno produtor que era compadre do pai de Elisa. Miguelina frequentemente passa temporadas na estância, servindo como companhia para Elisa.

Estava pensando em como mudava a vida dela quando vinha à estância. Geralmente chegava magra, cansada da labuta e mal alimentada na vida do rancho da Costa. Passava a alimentar-se bem, dormia melhor e não fazia nada; ficava de companhia de Elisa. Recebia vestidos usados de presente, vestidos como nem sonharia comprar e, quando voltava para casa, com dois ou três quilos mais e a mala de pano cheia de roupas, custava a se acostumar de novo à vida do rancho, a ordenhar as vacas, a

lavar roupa, cozinhar, cuidar dos guris. Agora, ela vinha para a temporada que era uma festa em sua vida pobre. (Martins, 1944, p. 58).

A narrativa ressalta a diferença de classe social entre as duas jovens. Enquanto Elisa tem tudo o que quer e vive sob a proteção do pai, alheia ao entorno, solitária e confinada, passando metade do ano na estância e a outra metade em viagens com a família, Miguelina vem de uma família pobre, que enfrenta dificuldades financeiras, e trabalha na roça desde cedo. Essa diferença ganha ainda mais relevância quando se trata do desfecho das duas personagens. A vida de Elisa, estável em seus privilégios, muda muito pouco, e a personagem vai gradativamente sumindo da narrativa. Sua existência, além de preencher o papel da filha do coronel, parece desenhada para contrastar com a de Miguelina.

Miguelina, por sua vez, não possuindo os mesmos privilégios de Elisa, tem, no horizonte da sua vida, possibilidades limitadas e, mesmo tendo consciência do seu destino, é incapaz de escapar dele. Sendo uma das poucas jovens em Santa Eulália além de Elisa, Miguelina desperta o interesse romântico/sexual dos filhos do coronel, João e Tonico. Seu pai, Osório, incentiva a união da filha com algum deles, pensando nas vantagens econômicas e sociais para a família. A jovem, por outro lado, entende que o interesse não é genuíno:

Apesar das conversas do pai, o que ela sentia era um pavor bárbaro, como se uma cousa horrível lhe fôsse acontecer. Respirava forte e ansiada. E só depois que ouviu Os passos dos dois irmãos entrando em casa é que desencostou da porta e saiu buscando os fósforos no escuro. Acendeu a vela e caiu sentada na cama. Passando as mãos pelo rosto, viu como estava suada.



Levantou-se então, abriu a porta sem fazer barulho, foi ao banheiro, trancou-se e, despiando-se rapidamente, meteu-se na água fria da bica para passar nervoso. E quando, passava a mão nos peitos e entre as pernas, disse sem querer:

– E só isso que eles querem. Sentia raiva ao pensar que eles não ligavam a ela, queriam era trepar nela.

– Pensam que eu sou uma égua. (Martins, 1944, p. 72)



No entanto, à risca de um determinismo consoante com o naturalismo que tinha grande espaço nos romances da década de 30, a consciência de Miguelina sobre a forma como os filhos do patrão a enxergavam e o que queriam com ela não altera o desenrolar dos fatos anunciados. Miguelina acaba por ter dois filhos com Tônico, que não se casa com ela, mas a instala em um rancho nas terras de Santa Eulália. Termina a narrativa sem esperanças, fisicamente abalada e com o sentimento de ter tido o destino igual a todas as outras moças da região.

Em *Frenteira Agreste*, todos os personagens, independente de gênero, servem ao propósito do projeto do romance. Um projeto que é principalmente de denúncia de injustiças sociais e de comentário sobre a desigualdade social na campanha. Nesse sentido, Elisa, Miguelina e as

outras mulheres da narrativa (como Tia Silvana, uma ex-escrava e Siá Bela, que trabalhava na estância) cumprem seus papéis de representantes dessa realidade que o autor busca exprimir também quanto aos personagens masculinos. Apesar disso, a presença das mulheres na narrativa é evidentemente reduzida, pendendo para uma representação da vida dos homens da campanha. Mesmo as mazelas que atingem as mulheres da narrativa giram, quase exclusivamente, em torno dos homens e das relações hierárquicas entre homens e mulheres, o que, de certa forma, contribui para a percepção do Rio Grande do Sul, e, em particular, da campanha, como um espaço centralmente masculino.

Xarqueada:

Enfim, em *Xarqueada*, de Pedro Wayne, há um movimento similar ao que percebemos em *Frenteira Agreste*, no sentido de mobilizar uma série de personagens diferentes ao longo da narrativa, entre trabalhadores da xarqueada Santa Margarida, moradores do entorno, o patrão, Dionísio e Luís, figura que não representa exatamente um herói, mas em torno da qual muito da ação irá se desenrolar. O tom do romance – organizado aos moldes do romance proletário da década de 30 – é documental e de denúncia, nesse caso, não apenas da conjuntura social como um todo, mas da específica situação dos trabalhadores da xarqueada. Há uma quantidade considerável de personagens femininas, para as quais Wayne, de acordo com suas intenções em relação à obra, dedica atenção.

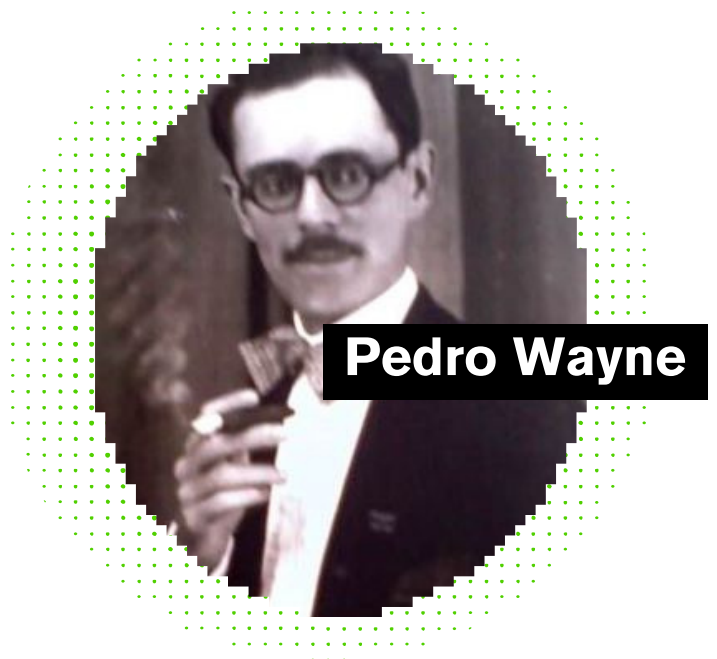
Podemos inicialmente destacar Guriazinha, jovem que desperta o interesse amoroso de Luís. Ela vive na *quadra*, local onde ficam os ranchos dos trabalhadores, com a mãe e o irmão Ambrósio, um dos funcionários da xarqueada. Descrita como uma “[...] menina bonita e recatada” (Wayne, 2017, p. 31) pela mãe, que tem muito orgulho dela, Guriazinha tem um grave “defeito” ao olhar da sociedade: foi seduzida e abandonada por um

homem que passou pela xarqueada. A narrativa, por outro lado, exalta constantemente as qualidades de Guriazinha como uma moça educada, inteligente, bonita e “direita”, indiferente à ladainha da mãe, que gosta de repetir a história do que aconteceu com ela:

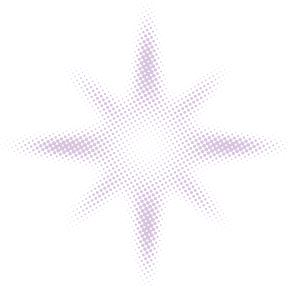
Guriazinha nas primeiras vezes se, sentira mal, ficara vexada, fora pro quarto chorar. Depois, a custo de tanto ouvi-la repisar, acostumara-se e era indiferente, agora, à cantilena. A velha tinha sempre a mesma voz pesarosa e as feições doridas. Ao tocar no episódio, se modificava em orgulho, se transformava em satisfação, quando insistia, com a mais arraigada convicção que a filha era direita e de juízo, valia mais do que muitas casadas que conhecia. Tanto que se retraíra e não dera nunca mais ouvido a homem nenhum. Moços de dinheiro e senhores de posição haviam claramente manifestado, por várias vezes, intenção de viverem com ela. Não se deixara seduzir pela grandeza dos pretendentes. Deus havia de cuidar dela. Era o procedimento da rapariga não só resignação para a pobre mãe, como razão de envaidecimento. (Wayne, 2017, p. 31)

A dignidade, a simplicidade e o estoicismo de Guriazinha a engrandecem na narrativa e a diferenciam das outras moças. E chamam a atenção de Luís, que se apaixona por ela, como se suas qualidades redimissem o “mal” que lhe foi feito. Há certo idealismo na relação entre os dois, como também há na relação de Luís com todos os trabalhadores da xarqueada, na medida em que seu personagem representa alguém “esclarecido” e que leva “iluminação” para aquele grupo. O fato de se apaixonar por Guriazinha apesar do que

aconteceu a ela é mais um reforço disso. Nesse sentido, não deixa de haver a implicação de que se a personagem não tivesse as qualidades tão bem reforçadas que o romance apresenta, o fato de ter sido seduzida e abandonada por um homem não seria tão condenável, e ela não poderia ter despertado o amor de Luís. Ainda assim, há muita sensibilidade na narrativa em relação à Guriazinha. O próprio fato da personagem não ter exatamente um nome, mas ser chamada por um termo utilizado para se referir a meninas jovens, é um indicativo de que há muitas “guriazinhas” vivendo em situações similares. Ao imaginar um futuro diferente para a personagem, mesmo com suas idealizações, Wayne tem em mente não apenas Guriazinha, mas toda uma realidade social.



Outra personagem do romance, Daniela, tem um destino diferente. Com o marido doente e incapaz de trabalhar, Daniela se vê ficando cada vez mais sem opções quando o casal começa a passar todo o tipo de necessidade e impossibilitado de fazer dinheiro. Sua única alternativa passa a ser se tornar amante do patrão, Dionísio, que promete dar a ela dinheiro e oferecer serviços leves ao marido. Daniela resiste à proposta tanto quanto é possível:



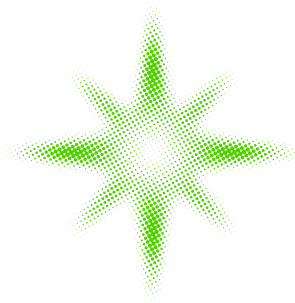
Com repugnância se sujeitaria
ao sacrifício de aceitar os
carinhos, o contato com
Dionísio, para não perder o
homem a quem amava.
Quando pensava assim,
parecia-lhe já, estar sentindo-
o tocar-lhe as carnes e
estremecia, sacudida por uns
arrepios de nojo. Então se
revoltava, desesperava-se e
fazia protestos de não ceder.
Reagir. Morrer com o esposo.
Matar-se-ia, mas não o
exporia ao ridículo dos
companheiros. Não o poderia
mais afagar, deitar-se ao seu
lado, receber
seus beijos, se tivesse a
desgraça de, uma vez que
fosse, pertencer a outro.
(Wayne, 2017, p. 78)

Apesar da resistência de Daniela, a situação fica cada vez mais difícil, até que esta se torna a única opção do casal, coagido e ameaçado pela força de Dionísio e do capataz da xarqueada, Damião. A situação, que se arrasta por vários meses, vai aos poucos deteriorando a relação e a mente de Daniela e do marido. Ela sente-se culpada pelo peso do sacrifício. Ele sente-se humilhado. A presença de Dionísio se instala entre os dois como uma doença que vai destruindo suas vidas silenciosamente, às custas de terem um rancho reformado e dinheiro para compra de remédios e alimentos. O marido de Daniela passa a gastar o dinheiro que a mulher lhe dá em jogos de azar, exigindo cada vez mais. Desesperada, Daniela começa a procurar outros homens a quem prestar serviços sexuais em troca de dinheiro. Sua situação é, contudo, irreversível. O casal é despejado do rancho em que vivem, e o marido se afunda cada vez mais no vício do jogo, até sua eventual morte. Daniela, abalada física e psicologicamente, passa a vagar por aí, pedindo esmolas, doente e vivendo em um estado delirante. Sua condição final é a confirmação de todos os receios que tinha quando aceitou se tornar amante de Dionísio, um destino do qual não

pode escapar. O narrador, por fim, faz a seguinte reflexão: pode escapar. O narrador, por fim, faz a seguinte reflexão:

Pois, nesse meio de perversão
em que se explora o trabalho
dos famintos e se lhes
farejam as filhas e as
mulheres para profaná-las, se
pede pão e agasalho, o pobre
que não ganha para dar
alimento, vestes, remédios
aos seus, a fim de se
conservar honrado – precisa
ter ânimo de deixá-los
sucumbir de inanição,
desamparados. (Wayne, 2017,
p. 186)

Ainda poderíamos mencionar Tia Antônia e sua jornada entre as personagens femininas que compõem o quadro social de *Xarqueada*. Porém, para os fins dessa análise, cabe olharmos para um outro lado desse quadro, representado na figura de Vera, esposa de Dionísio. Diferente de Guriazinha e Daniela, Vera dispõe dos luxos e dos confortos da Casa Grande, e do prestígio de sentir um nível acima dos moradores e trabalhadores da xarqueada, embora saiba, evidentemente, que está sempre um nível abaixo do marido. Ela nutre um profundo desprezo pelo marido, com quem se casou por interesse e de quem tolera as traições e os desrespeitos. Sua única companhia é o cachorro Chiquinho, e ela divide os seus dias entre atormentar a vida alheia e sonhar com algo parecido com um amor de verdade.



Tornava-se amargurada.
Duma menina boa, que fora,
tornara-se má, tudo a irritava.
Um descontentamento
permanente, cuja causa não
sabia explicar, a martirizava.
O marido a repugnava. Só o
sofrimento dos seus
semelhantes a consolava um
pouco, pois não queria ser a
única a ter motivos que a
torturassem. Era a parte
sentimental, desprezada no
seu íntimo, que reclamava seu
quinhão. (Wayne, 2017, p. 30)

Se a narrativa é sensível com Guriazinha e dá contornos de tragédia a Daniela, por outro lado, confere a Vera atitudes vilanescas que beiram o caricato. Ela impede que os moradores da quadra aproveitem restos de carne e ossos que sobram da carneação. Em um dos momentos mais estarrecedores do romance, quando Chiquinho adoece, Vera obriga uma mulher negra a dar o leite de seu peito para o cachorro, sob promessas e juramentos. Mesmo relutante, a mulher cede à coerção da patroa, e o ato custa a vida de seu filho que, sem o leite da mãe, falece por inanição. Vera, exultante com a boa recuperação de Chiquinho, dá um pagamento irrisório à mulher como agradecimento, alegando ter tido muitas despesas com a doença do cachorro. A criança falecida é enterrada em uma caixa de papelão, pois o caixão seria muito caro, e o dinheiro de Vera serve apenas para cobrir os gastos com uma roupa para o enterro. Há, assim, um direcionamento do olhar do leitor em relação à Vera – como também o há com todas as personagens –, para suscitar antipatia, desprezo pela personagem e um ódio de classe que surge justamente da disparidade social. Enquanto Guriazinha é uma boa moça a quem um infortúnio aconteceu, e Daniela é uma esposa devota que paga o preço pelo sacrifício que faz em nome do marido, Vera é simplesmente desprezível por ocupar o espaço onde está, sem qualidades possam redimi-la aos olhos do leitor.

Sendo *Xarqueada* um romance produzido aos moldes do romance proletário da década de 30, muito de seu conteúdo tem caráter panfletário, no sentido de suscitar a revolta do proletariado e incentivar a organização dos trabalhadores. E promove essa “panfletagem” explicitamente por meio da greve dos xarqueadores, ocorrida ao final do romance, e que eventualmente culmina na possibilidade de criação de um sindicato. No entanto, podemos observar que a relação estabelecida entre as personagens femininas do romance também contribui para os propósitos da narrativa, ainda que de uma forma objetivamente mais sutil. Nesse sentido, as mulheres em

Xarqueada são mais do que apêndices no quadro social pintado e denunciado pelo romance, mas uma parte fundamental dele.

Considerações finais:

O que podemos perceber com a análise desses romances é que os autores regionalistas das décadas de 1930 e 1940 percebiam a mulher como parte integrante da realidade social do Rio Grande do Sul que pretendiam descrever, comentar e/ou denunciar. Sua presença nos romances, que ocupa mais ou menos espaço a depender do escritor ou da narrativa, está em grande medida subjugada ao homem, existindo como um complemento para os seus desafios e dilemas, o que reforça a percepção patriarcal de que as mulheres estão abaixo dos homens e os seus próprios problemas giram em torno deles. Apesar disso, e principalmente quando pensamos nas histórias de Miguelina, Guriazinha e Daniela, é preciso ter em conta que a realidade que elas representam é aquela das mulheres do período e que, desconsiderados os idealismos e o determinismo social do período, sua presença nas narrativas é a presença das mulheres na história da literatura gaúcha■

REFERÊNCIAS

CHAVES, Flávio Loureiro. A ideologia regionalista. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Ed. da Universidade, 2001.

HOHLFELDT, Antonio. O romance coletivista de Ivan Pedro de Martins. In: MASINA, Léa; BIER, Myrna. **A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

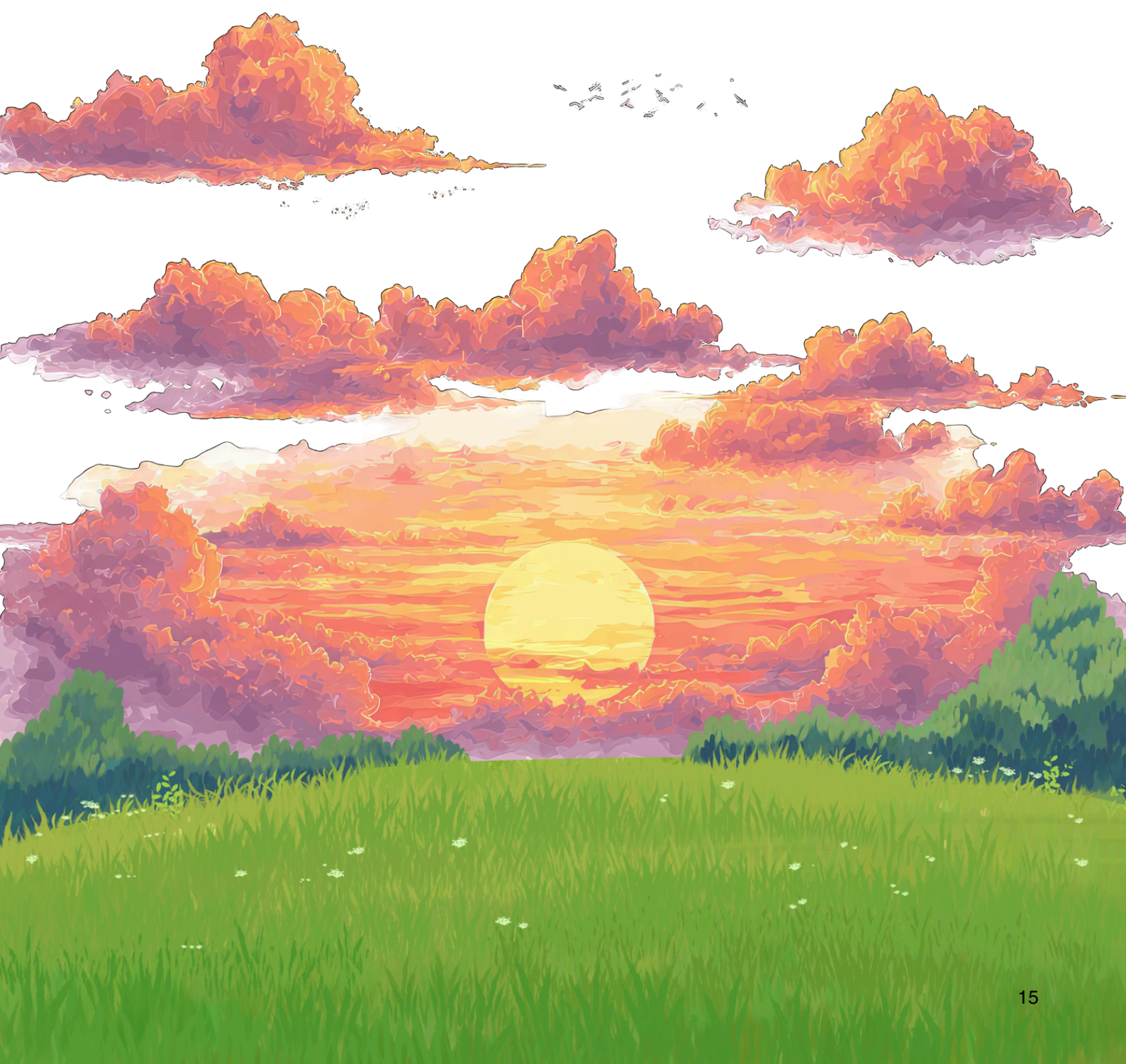
MARTINS, Cyro. **Sem rumo**. Porto Alegre: Movimento, 1997.

MARTINS, Ivan Pedro de. **Fronteira Agreste**. Porto

Alegre: Editora do Globo, 1944.

WAYNE, Pedro. **Xarqueada**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2017.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.



**NOVAS CARTAS PORTUGUESAS:
LITERATURA FEMININA E RESISTÊNCIA À
CENSURA DO ESTADO NOVO**



EDUARDA SEVERO



Durante o período do Estado Novo em Portugal (1933–1974), a censura desempenhou papel fundamental na manutenção da ideologia autoritária, restringindo a liberdade de expressão e controlando rigorosamente a produção cultural. Nesse sentido, a literatura, enquanto espaço privilegiado de crítica social, foi alvo constante dessa vigilância, sobretudo quando escrita por mulheres. O regime, assentado em valores conservadores e patriarcais, não apenas limitava a participação feminina na esfera pública, como também reprimia manifestações literárias que questionassem a ordem moral e as estruturas de poder vigentes.

É nesse contexto que surge *Novas cartas portuguesas*, escrita em conjunto pelas autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, conhecidas como as “Três Marias”. Inspiradas nas *Cartas Portuguesas* atribuídas a freira Mariana Alcoforado, as autoras elaboraram uma obra ousada, que mescla cartas, poemas, ensaios e narrativas. O texto denuncia a opressão feminina, aborda questões sobre sexualidade, maternidade, violência e desigualdade, além de confrontar a moral católica e o autoritarismo do regime português.



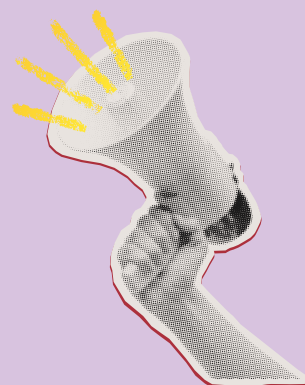
Capa de *Novas cartas portuguesas*, pela editora Publicações Dom Quixote

O presente texto é resultado de estudos orientados pela Profa. Dra. Cristina Arena Forli, do curso de Licenciatura em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Bagé.

Dessa forma, busca-se refletir sobre a censura e a repressão do Estado Novo contra a literatura feminina portuguesa, tomando como objeto central a obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972).

A censura faz parte da história e da tradição cultural de Portugal. Segundo Graça Almeida Rodrigues (1980), historiadora portuguesa, não é possível compreender a literatura de Portugal sem levar em conta essa prática, que afetou a produção intelectual e o acesso à leitura ao longo de quatro dos cinco séculos de existência da imprensa do país. Em 1933, após o regime militar ditatorial, foi aprovada a nova Constituição portuguesa, que marcou de forma oficial o encerramento da Ditadura Militar e a instauração de um Estado Corporativo, estruturado em torno de um único partido, a União Nacional.

A partir desse momento, Portugal passou a ser designado como Estado Novo. Esse novo modelo estatal trouxe consigo profundas mudanças políticas e sociais. Algumas transformações afetaram as liberdades da população, como a supressão do direito de voto para analfabetos e para aqueles que não pagavam impostos, a criação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), encarregada de reprimir todas as formas de oposição ao regime do Estado Novo e de combater o comunismo, além da implementação da censura à imprensa, que intensificou-se no governo do primeiro-ministro Salazar. O Decreto nº 22.469, por exemplo, determinava a censura prévia às “publicações periódicas definidas na lei de imprensa, e bem assim as folhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações, sempre que em qualquer delas se versem assuntos de caráter político ou social” (Portugal, 1933, p. 654).



A literatura também foi alvo do controle salazarista, uma vez que autores dessa época começaram a utilizar algumas palavras específicas, para que os leitores pudessem entender nas entrelinhas as ideias que desejavam transmitir, mas que eram contrárias ao regime. Rodrigues (1980, p. 80) menciona como exemplo as palavras do autor José Cardoso Pires: “palavras como ‘aurora’ ou ‘amanhecer’ passaram a significar socialismo, ‘primavera’ revolução, ‘vampiro’ polícia e ‘papoila’ ‘vitória popular’”.

Durante o período do Estado Novo, muitos autores que publicaram obras com ideias contrárias ao regime foram perseguidos pela PIDE e tiveram seus livros retirados de circulação, conforme Marková (2020), estima-se que 3.300 obras foram proibidas até o final da década de 70. No caso das mulheres, destacam-se algumas figuras importantes, como Maria Archer, autora do romance *Casa sem Pão*, proibido por ser considerado imoral; Carmem de Figueiredo, cuja obra foi censurada por incluir descrições de teor sexual; e Natália Correia, que, apesar da repressão, teve suas obras reeditadas diversas vezes e continua sendo lida e estudada até os dias atuais.

No final da década de 1950, o salazarismo entrou em crise. Greves e manifestações se multiplicaram, resultando em uma intensificação da repressão do governo. Os opositores passaram a ser perseguidos pela PIDE, que enviava os contrários ao sistema para as prisões políticas de Caxias e Peniche, ou ainda para o campo de Tarrafal, em Cabo Verde. Entre os contestadores estavam também estudantes e jovens do Porto, que chegaram a enfrentar confrontos diretos com a polícia política.

Foram sobretudo os protestos estudantis, a repressão violenta e as práticas antidemocráticas do governo que gradualmente chamaram a atenção internacional para a situação da nação europeia. Assim, a resistência ao regime autoritário se fortalecia tanto dentro quanto fora

do país, ao mesmo tempo em que a guerra nas colônias africanas desgastavam financeiramente



a sociedade, fazendo com que muitas famílias portuguesas abandonassem a pátria. As grandes mudanças, no entanto, começaram a se delinear apenas em 1968, quando António de Salazar sofreu um derrame, que o incapacitou de desempenhar suas funções políticas. Com isso, seu cargo foi assumido por Marcelo José das Neves Caetano, um de seus seguidores.

Não houve mudanças significativas dos critérios da opressão da liberdade de expressão no regime de Caetano. Na verdade, mudaram-se apenas o nome de algumas instituições, como a Direção-Geral de Censura à Imprensa (DGCI), a qual tornou-se a Direção-Geral de Informação (DGI) e não se usava mais a denominação “censura”, pois durante o marcelismo falava-se sobre o “exame prévio” e a PIDE foi substituída pela Direção-Geral de Segurança (DGS).

Em 1972 foram publicadas novas instruções para as autoridades censórias, cabendo destacar as seguintes:

Tendo-se verificado o aumento substancial de publicações que atentam contra a sociedade e a ordem e ofendem os bons costumes, deverá a Direção-Geral de Segurança dedicar um cuidado particular ao imediato cumprimento das seguintes instruções: 1 – Relacionar as tipografias que se dedicam à impressão de livros suspeitos – pornográficos ou subversivos;

2 - Organizar um plano de visitas regulares a essas tipografias para impedir, efectivamente, a impressão de textos susceptíveis de proibição; 3 - Organizar brigadas especializadas para este serviço [...] (Polícia (A) de Informação no Regime Fascista, 1980, apud Cardoso, 2016, p. 07).

As medidas de censura, entretanto, não conseguiram impedir o surgimento e a manutenção de um mercado editorial clandestino. De acordo com Marková (2020),

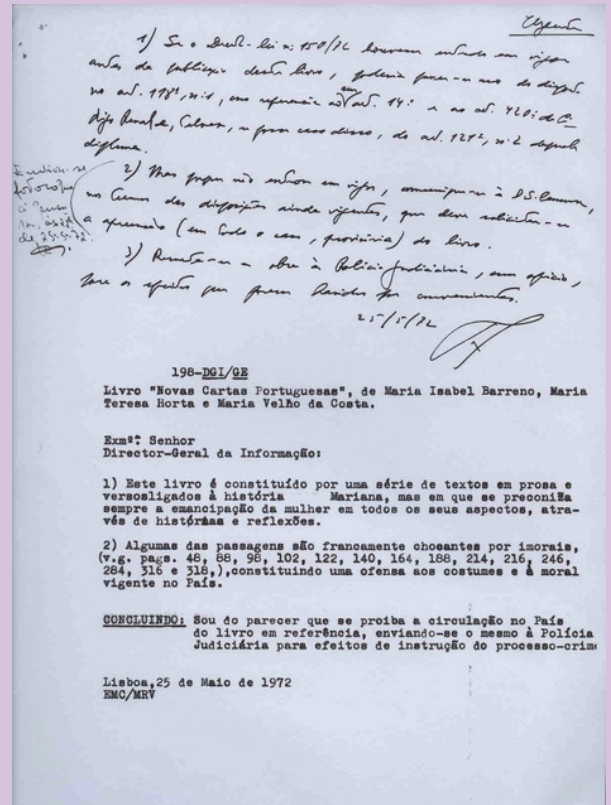
Os livros censurados circulavam frequentemente entre as pessoas de mão em mão. Os autores proibidos publicavam sob os outros nomes ou sob os pseudônimos e muitos deles se tornaram muito populares devido à rebeldia contra o regime vigente (Marková, 2020, p. 24).

É nesse contexto de restrição da liberdade de expressão que é publicada a obra *Novas cartas portuguesas*. Com um processo de criação de nove meses, desde 1 de Março de 1971 até 25 de Novembro de 1971, o livro de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, enfrentou desafios desde a sua publicação, sendo recusado mais de uma vez pelas editoras. Foi somente em 1972 que a escritora Natália Correa convenceu a administração da sua editora a aceitar o livro das “Três Marias” para publicação.

Logo após seu lançamento, o livro foi rapidamente retirado do mercado e proibido em menos de 24 horas. A justificativa oficial para essa proibição afirmava que “algumas passagens são francamente chocantes por imorais [...], constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no país”. Ao final do parecer, o censor concluiu recomendando a proibição da circulação da obra em território nacional e o envio do livro à Polícia Judiciária para a instauração de um processo criminal, como é possível visualizar na

imagem do documento original a seguir:

Imagem 1 – Parecer de censura da obra



Fonte: Ephemera (2012).

Conforme o relatório dos censores nº 9462, de 26 de maio de 1972, a publicação da obra levou à abertura de um processo judicial contra as autoras, que chegaram a enfrentar a ameaça de até dois anos de prisão. As “Três Marias” foram interrogadas e proibidas de deixar o país por dois anos. Todo o episódio impactou profundamente suas trajetórias literárias, já que, além da retirada de *Novas Cartas Portuguesas* do mercado, os órgãos de censura impuseram restrições adicionais, incluindo o controle sobre qualquer menção à obra ou às autoras nos meios de comunicação.

Por ter sido escrita a seis mãos, um dos objetivos do processo contra as escritoras era descobrir qual delas havia escrito cada parte da obra coletiva. Em uma entrevista para o *Jornal Público*, Maria Velho da Costa relatou que “foi a humilhação que as magoou, ao serem interrogadas pelo mesmo inspetor que inquiria as prostitutas, ao serem “convidadas” a denunciar as

outras, sob promessas de esquecimento da sua autoria por parte das autoridades” (Marková, 2020, p. 61). Todavia a autoria de cada um dos textos que compõem o livro é até hoje desconhecida.

As “Três Marias” contaram com o apoio de escritoras e intelectuais que defendiam causas feministas, como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Christiane Rochefort. Essas autoras francesas organizaram um movimento internacional de protesto contra o processo-crime movido contra Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. O julgamento estava marcado para 5 de maio de 1974, porém acabou não acontecendo devido à Revolução dos Cravos, ocorrida poucos dias antes, em 25 de abril, a qual derrubou a ditadura do Estado Novo. A perseguição às autoras gerou grande repercussão, despertando manifestações tanto em Portugal quanto em outros países, como França, Estados Unidos e Holanda.



**Manifestação a favor das
“Três Marias”**

Um dos textos alvo do relatório dos censores foi a carta intitulada *A Paz*. No texto, as autoras portuguesas colocam o corpo feminino como centro, transformando-o em instrumento de autoconhecimento e libertação sexual. Por meio de uma linguagem poética e sensual, a frase “Compraz-se Mariana com seu corpo”, por exemplo, é repetida e ganha força, simbolizando a descoberta e a satisfação do próprio desejo, como vemos no seguinte trecho:

Compraz-se Mariana com seu corpo.

O hábito despido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas.

As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera.

Que interessa então a Mariana as mãos que o encaminham? Se as suas que lhe descem lentas pelas ancas, se as dele que a largaram de improviso...

Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes.

[...] Compraz-se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam (Barreno; Da Costa; Horta, 2010, p. 61).

Segundo Juliana de Oliveira (2025, p. 142), doutora pelo Programa de Pós- Graduação em Literatura, área de concentração Crítica Feminista e Estudos de gênero da Universidade Federal de Santa Catarina, durante o regime do Estado Novo, era proibido falar ou escrever sobre a sexualidade feminina. O corpo da mulher tinha apenas a função social de trazer mais filhos para a pátria.



Nessa perspectiva, outro aspecto relevante que fica evidente na carta das Marias pode ser visto na frase: “Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes”. A palavra “clausura” pode assumir várias interpretações como a clausura do convento, fazendo uma menção direta à freira Mariana de *Cartas Portuguesas*. Essa “clausura”, que deveria conter o corpo, é metaforicamente “quebrada” pelo ato sexual. Conforme Marková (2020),

No contexto da parte A Paz podia ser um ponto de virada para a liberação sexual de Mariana, que neste caso não representa só uma Mariana, freira do convento de Beja, mas também todas as outras “Marianas” em outras palavras mulheres, ou se quisermos, todas as pessoas que devem viver num país ou numa sociedade onde é proibido de expressar livremente a sua sexualidade e onde a liberdade sexual é oprimida (Marková, 2020, p.37).

Além disso, no trecho da carta “[...] a inventá-lo em seus traços que de memória retém ou não sabe se os inventa, enquanto sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possui-lo como macho”, a palavra “macho” traz uma inversão simbólica importante: Mariana “possui” o homem, tornando-se dominante (“a possui-lo como macho”). Essa subversão desafia a sociedade patriarcal, na qual a mulher é o objeto do desejo masculino e é esperado que ela assuma um papel de submissão. Aqui, ela é o sujeito do prazer, dona de si e do próprio corpo.

Desse modo, é possível perceber que as “Três Marias”, mesmo diante das determinações dos órgãos de censura, não deixaram de expressar seus pensamentos. Sua obra não retrata apenas a história de Mariana Alcoforado, mas também a de inúmeras mulheres anônimas cujas vidas foram marcadas por amor, dor, paixão e sofrimento.

Todas demonstram consciência de sua condição. Todas demonstram consciência de sua condição desfavorável em uma sociedade patriarcal, na qual se veem presas a um sistema que as cala e subjuga, realidade também vivenciada pelas autoras durante o regime salazarista e marcelista em Portugal.



Novas cartas portuguesas, embora não tenha sido escrita inicialmente com a intenção de ser uma obra feminista, acabou tornando-se devido aos temas que expõem a opressão sofrida pelas mulheres, tanto durante o regime do Estado Novo, como nos dias atuais, o que torna a obra atemporal. Ela é usada em palestras dos Estudos Literários nas universidades em Portugal, e também no exterior, além de ser objeto de pesquisa de várias dissertações e teses. Isso mostra que a literatura, sobretudo, aquela escrita por mulheres, tem um papel fundamental na construção de uma consciência crítica, servindo como instrumento de voz e emancipação diante das estruturas patriarcais que historicamente tentaram silenciá-las. ■





Maria Teresa Horta em frente a um painel sobre a exposição "Mulheres e Resistência: Novas Cartas Portuguesas e outras lutas" no Museu do Aljube.

REFERÊNCIAS

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; DA COSTA, Maria Velho. **Novas cartas portuguesas**. 2. ed. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2010.

CARDOSO, Isabel dos Santos, **A mulher e a censura no Estado Novo** – O coro das Novas Cartas Portuguesas, [online] 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/32841956/A_mulher_e_a_censura_no_Estado_Novo_-_O_coro_das_Novas_Cartas_Portuguesas. Acesso em 29 de set. de 2025.

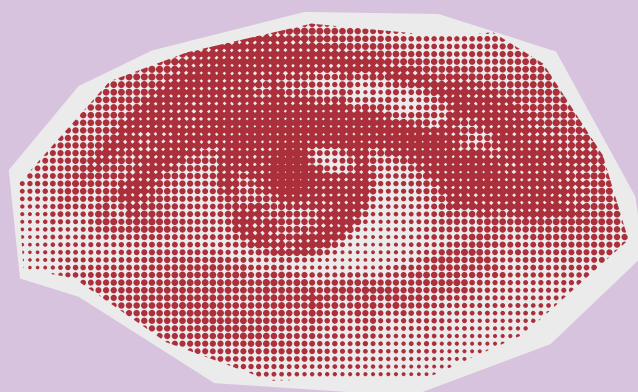
DE OLIVEIRA, Juliana Goldfarb. **O corpo político como corpus poético: erotismo e resistência** em Leila Mícolis, Maria Teresa Horta e Paula Tavares. Tese (Doutorado) – Programa de Pós- Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2025.

EPHEMERA – Biblioteca e Arquivo de José Pacheco Pereira.
<https://ephemerajpp.com/2012/02/04/censura-relatorio-no-9462-26-de-maio-de-1972-relativoa-novas-cartas-portuguesas-de-maria-isabel-barreno-maria-teresa-horta-maria-velho-da-costa/>. Acesso em 29 de set de 2025.

MARKOVÁ, Tereza. **Novas Cartas Portuguesas: censura literária durante o Estado Novo em Portugal**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2020.

PORTUGAL. Decreto nº 22.469, de 11 de abril de 1933. Regulamenta a censura prévia às publicações gráficas. **Diário do Governo**, I Série, n.º 83, de 11 de abril de 1933.

RODRIGUES, Graça Almeida. Breve história da censura literária em Portugal. Lisboa, 1980.
PEDROSA, Ana Bárbara. **Escritoras portuguesas e Estado Novo: 9 autoras e 21 obras censuradas**. 2019. Disponível em: <https://www.esquerda.net/dossier/escritoras-portuguesas-e-estado-novo-9-autoras-e-21-obras-censuradas/64649>. Acesso em: 28 set. 2025.



**GRUPO CULTURA SUL E
SEUS MANIFESTOS POÉTICOS**

**FERNANDA
MORRUDO**



O município de Bagé, localizado na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, conta com um histórico riquíssimo de manifestações nas artes visuais, na música e no teatro. Na literatura, destaca-se o Cultura Sul, um grupo de poetas que surgiu no ano de 1988. Lançou 56 manifestos, publicou 04 livros e foi tema do documentário “*Cultura Sul, o tempo e o verso*”. Este artigo revela a admiração pelo trabalho poético e artístico deste grupo de escritores que se mantém em atividade desde a década de 80, até hoje na cidade de Bagé-RS.

Pretendemos aqui resgatar a história da formação do coletivo e analisar uma parte de suas publicações, os manifestos. O acesso a esses textos se deu por meio de pesquisa documental realizada junto ao museu Dom Diogo de Souza (Bagé/RS), que guarda grande parte do acervo do grupo. E além da consulta aos documentos bibliográficos, foram realizadas entrevistas com duas pioneiras do grupo.

A pesquisa apresentada neste artigo surgiu do interesse e da admiração da autora por produções literárias reconhecidas na comunidade em que foram produzidas, independentemente de sua circulação em outras cidades ou estados.

Surgimento do grupo

De acordo com o relato de uma das escritoras que está no grupo desde sua fundação, o grupo surgiu desta em uma época muito rica culturalmente:

Era um tempo de uma efervescência intelectual em Bagé, tinha ventos novos, e o conselho de cultura de Porto Alegre estava movimentado, e então chegou até Bagé,

com uma discussão do colonialismo cultural. A gente tinha que trabalhar o próprio rosto. Saber o potencial, as peculiaridades...

Foi neste momento de euforia e agitação cultural que algumas pessoas começaram a se reunir para tratar de arte e cultura.

O grupo começou assim como uma coisa nova, uma discussão mais geral, mas afunilou para a literatura, então se reuniram, Norma, Elvira e Wayne em uma sala que não tivesse vínculo institucional, onde discutiam os interesses em comum, e ao grupo foi se juntando pessoas que tivessem um viés poético para somar ao grupo”. (Elvira Nascimento, 2023)

Conforme o fragmento acima, os primeiros integrantes do grupo foram, Norma Vasconcellos, artista plástica e poeta; Elvira Nascimento, escritora e poeta e Ernesto Wayne, professor e poeta.

Em uma pequena nota publicada no jornal *Correio do Sul*, localizada nas pesquisas documentais, encontramos dados mais precisos sobre a novidade. O coletivo começou a se organizar no final de 1988, “[...] reunindo representantes das mais diversas modalidades culturais da cidade [...] unindo todos em um esforço comum de incentivar e, de certa forma, aglutinar as forças e interesses culturais de Bagé ...” (Correio do Sul, 12/07/1989).

O documentário “*Cultura Sul, o Tempo e o Verso*”, apresenta depoimentos que resgatam outros detalhes desta etapa inicial do grupo.

¹ Agradeço a professora Vera Lúcia Cardoso Medeiros pela sua dedicação em auxiliar e colaborar para o desenvolvimento deste trabalho e para a pesquisa “Grupo Cultura Sul – a trajetória de um coletivo de poetas da cidade de Bagé”.



Desde sua criação, de acordo com as entrevistadas, o grupo realiza reuniões periódicas. Houve tempos em que esses encontros eram semanais, quinzenais e também mensais. Esses encontros tinham e ainda tem o objetivo de discutir os textos escritos pelos membros e a participação do grupo nas atividades culturais da cidade.

Análise dos Manifestos Poéticos

Os manifestos literários são declarações públicas, geralmente argumentativas e persuasivas, que tentam convencer, influenciar, expressar princípios, visões e intenções de um grupo ou autor em relação à arte, cultura ou sociedade, visando influenciar a opinião pública e incitar à ação.

Entre o fim do século XIX e início do século XX, na Europa, se desenvolveram movimentos artísticos e culturais que marcam a inovação e a ruptura com as tradições artísticas anteriores e ficaram conhecidos como vanguardas artísticas. Muitas delas usavam manifestos para apresentar suas propostas estéticas. O ímpeto advindo dos empreendimentos vanguardistas se manifestou no Brasil, mais especificamente no Modernismo, um movimento artístico, cultural, literário e multifacetado que se caracterizou pela liberdade estética, o nacionalismo e a crítica social e também recorreu a manifestos para divulgar suas ideias.

Assim, há na literatura uma certa tradição na publicação de manifestos por parte de movimentos ou grupos artísticos. E o Cultura Sul, em Bagé parece ter adotado o mesmo meio de se manifestar.

Inicialmente, os “*Manifestos Poéticos*”, eram elaborados de forma bem artesanal, as poesias datilografadas, e as ilustrações recortadas e

reorganizadas em forma de colagem, dando ar artístico e provocativo ao manifesto. O grupo produzia seus manifestos com recursos próprios, utilizando papel ofício e cópias comuns em preto e branco, e eram distribuídos nas ruas e praças pelos próprios integrantes. Com a popularização do Grupo, o coletivo ganhou apoiadores e patrocinadores, permitindo que os Manifestos ganhassem outro formato: impressão em folha de jornal, em tamanho maior, com mais páginas e cópias coloridas.

As imagens a seguir se referem ao primeiro manifesto lançado em 1992, durante a semana de Bagé, e revelam a forma dessas publicações.

Nesta primeira edição, elaborada em comemoração à semana de Bagé, observa-se uma forma bem artesanal de montagem e organização, usando técnica artística de recortes e colagem. A ornamentação visual foge e rompe com o método mais utilizado para publicação de poemas, que era e ainda é o livro. A estética do manifesto assemelha-se ao tipo de publicação artesanal feita pelos integrantes da geração mimeógrafo, entre 1970 e 1980.

No Manifesto em análise, utilizaram-se como plano de fundo, fragmentos de gravuras de Danúbio Gonçalves, grande artista plástico bageense. Em sobreposição, os poemas homenageiam o município. Quanto à estrutura dos poemas, seguem o estilo de cada poeta, e os temas expressam seu olhar e sentimentos em relação à cidade de Bagé. Após o projeto-piloto ficar pronto, foram feitas cópias comuns em papel ofício com dobras em três partes no sentido horizontal, assemelhando-se a um fôlder.



Manifesto 01 /1992 (semana de Bagé)



Figura 01

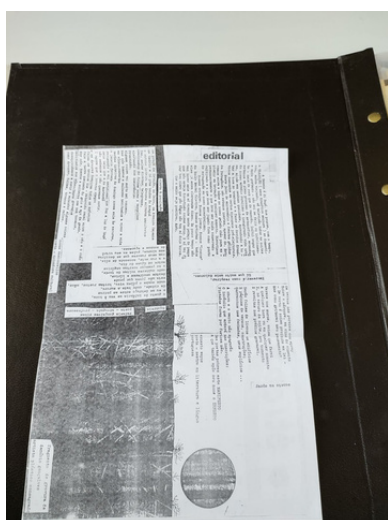


Figura 02

A motivação e criatividade dos integrantes levou à elaboração das publicações seguintes. Na segunda edição, observa-se um estilo mais ousado na diagramação dos poemas, provocando o leitor e atraindo sua atenção e estimulando a conscientização sobre o tema proposto. Ainda nas figuras 03 e 04, relativas ao Manifesto 02, notamos em toda página o título ou partes dele de forma manuscrita: **manifesto pô...ético, ético, ético, ético**. Esse tipo de registro chama a atenção do leitor para o nome do caderno, **Manifesto pô...ético**, e para a diferença entre os textos datilografados e as palavras manuscritas.

Voltando à figura 01 observamos que o “P” de “Pô” está envolvendo a expressão “o ético”. Desse

modo, percebemos que as capas dos Manifestos 01 e 03 demonstram o trabalho concretista de atribuir significados à disposição de letras e palavras na página. Além deste destaque, o poema central, para ser lido, exige que a página seja girada no sentido anti-horário para fazer a leitura, mais uma forma de interação com o interlocutor e de ruptura com moldes convencionais de escrever poemas.

Manifesto 02 Set/1992 (Arroio Bagé)



Figura 03

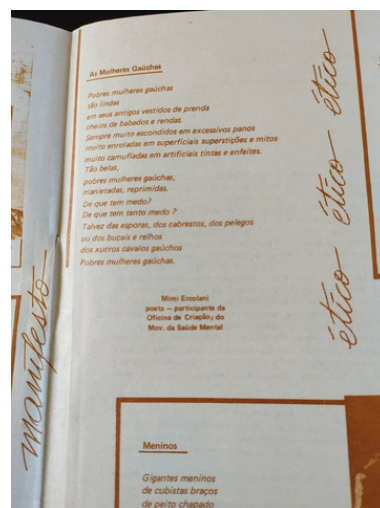


Figura 04

Com a visão voltada aos assuntos e acontecimentos da cidade, o Grupo Cultura Sul revela suas posturas ideológicas nos aspectos visuais da publicação. Na figura 05 referente ao Manifesto 03, a ilustração da capa destaca o Anjo da Praça do Coreto, retratado com a técnica de bico de pena.

A escolha dessa escultura manifesta sua preocupação não só com a arte, mas também com o patrimônio histórico cultural da cidade, tanto predial quanto nas produções artísticas.

Manifesto 03 nov/1992

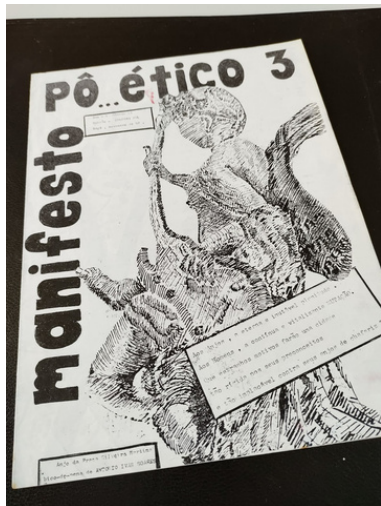


Figura 05



Figura 06

O Manifesto de número 04 teve como destaque a “Lagoa da Música”, acontecimento histórico da Revolução de 1893, que virou lenda marcante na região e em específico na cidade de Bagé, servindo de inspiração para vários artistas. Esta edição reproduz em poemas e gravuras grandes acontecimentos e atos heroicos ocorridos durante a revolução que marcou o povo bageense, relatando, através do movimento artístico conduzido pelo coletivo, fatos como a grande “degola” e o famoso “cerco de Bagé”.

A partir de 1994, os Manifestos passaram por mudanças, a mais evidente diz respeito ao título que passou a ser Manifesto Poético. As outras mudanças se referem ao formato de revista, ao tipo de papel utilizado e ao número de páginas da publicação.

Um exemplo do novo formato são os Manifesto 21 e 22 cujo tema foi a homenagem a Ernesto Wayne, um dos integrantes e idealizador da formação do grupo, falecido um ano antes.

Manifesto 04 mai/1993 Lagoa da Música



Figura 07



Figura 08

Manifesto 21 jun/1998 Um ano se Wayne

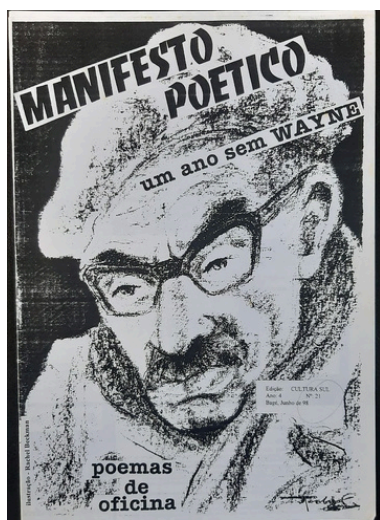


Figura 09

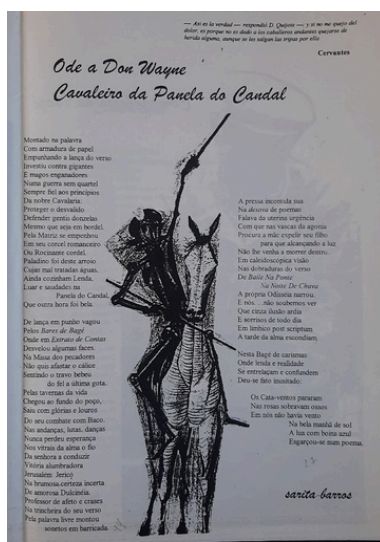
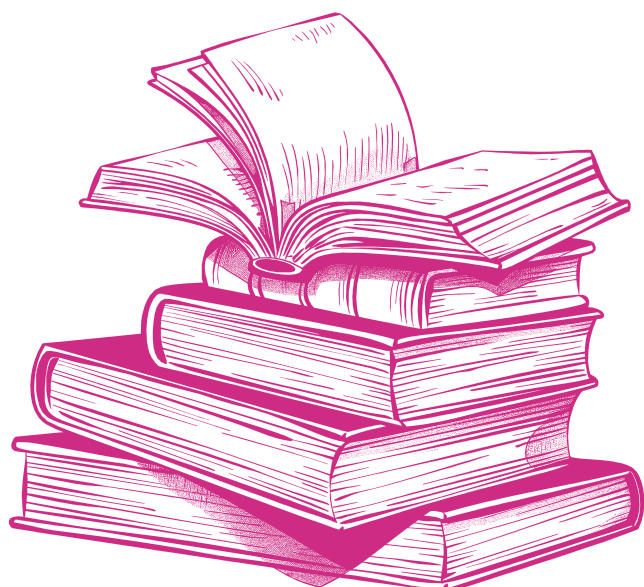


Figura 10

Outro exemplo da nova forma encontramos no número dedicado aos 130 anos da Sociedade Espanhola de Bagé.



Manifesto 22 dez/1998 130 Anos da Sociedade Espanhola de Bagé



Figura 11



Figura 12

Outro exemplo da nova forma encontramos no número dedicado aos 130 anos da Sociedade Espanhola de Bagé.



Figura 13

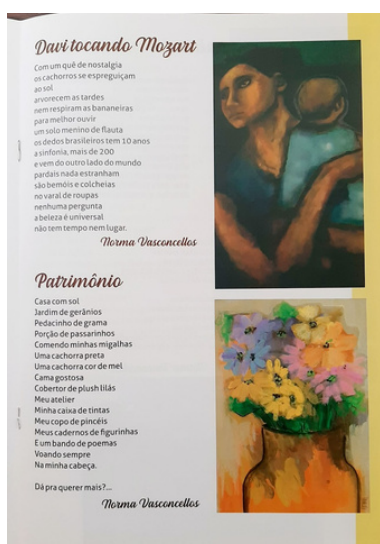


Figura 14

Após os estudos sobre os manifestos, percebemos que os documentos expressam a opinião dos poetas da cidade sobre temas variados como: cultura, arte, patrimônio histórico, ecologia, política, personalidade e instituições. Além disso, os poemas ainda tratam de sentimentos e experiências humanas, assuntos típicos do gênero lírico.

Com esse perfil o coletivo, Cultura Sul, permanece em movimento e está ativamente envolvido nas atividades culturais da cidade, bem como colabora e contribui no auxílio das pesquisas, participando e compartilhando das

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Duas Cidades, 2018

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



LIRA MODERNA EM TERRAS DO PAMPA: UMA APRECIÇÃO DA ANTOLOGIA "ANI-VERSÁRIO" DO COLETIVO POÉTICO CULTURA SUL

ÉRIC ROBERTO DA PAIXÃO



O coletivo poético Cultura Sul, formado na cidade de Bagé em 1992, é um dos grupos literários mais longevos do Brasil, contando com 33 anos de produções líricas publicadas em seus Manifestos Poéticos, que já ultrapassaram hoje o número de 40 edições. O conjunto de autores e textos, ao longo de sua trajetória, é diversificado, evidenciando a liberdade artística que tanto parecem prezar seus membros, dedicados a criar poemas sob influxos de influências várias e com dimensões temáticas abrangentes. Em 2011, por ocasião dos 200 anos da Rainha da Fronteira, o grupo lançou uma antologia intitulada “Ani-Versário 200”, na qual figuram muitos poemas que, de algum modo, transfiguram ou meditam sobre Bagé e sua história. Intenta-se, no presente artigo, realizar-se uma apreciação analítica de excertos com o propósito de destacar traços estilísticos e estéticos relevantes em um pequeno corpus formado por poemas retirados da supracitada antologia.

Para tanto, elementos como “aliteração” e “encadeamento”, colhidos em definições de Evanildo Bechara, serão trazidos à tona, bem como o “ritmo”, conforme apresentado por Antonio Candido, a fim de que as considerações acerca dos textos sejam realizadas. Além disso, disposições sobre o verso livre e a lírica moderna, com base em Candido e em Hugo Friedrich, respectivamente, serão levantadas para aparelhar o olhar com que se deve ler tais textos.



A poesia do grupo Cultura Sul pode ser apreciada, sobretudo, como moderna, considerando-se aqui as declarações de Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*, na qual diz que “[...] a lírica consegue a mistura do heterogêneo, a fosforescência das transições. Ela é uma ‘defesa contra a vida habitual’” (Friedrich, 1978, p. 28). Quanto aos homens e às coisas, ela “nos conduz ao âmbito do não-familiar, torna-os estranhos, deforma-os”. Possui a “magia rítmica” que antevira Diderot, capaz de tocar “a vista, o ouvido e a fantasia mais profundamente do que poderia fazer a exatidão objetiva” (Diderot apud Friedrich, 1978, p. 26). Exemplar de tal mutação da realidade através da palavra é o poema “Requerimento de uma hera”, de Elvira de Macedo Nascimento, onde se lê, nos versos iniciais, uma régia linguagem senhorial em molde juramentado na declaração de uma trepadeira:

Eu, abaixo assinada, senhora dos ocre e amarelos
e
dos carmins da lenta imolação
ambígua entre o verdoso passo e a madureza
recente
plena da dignidade da passagem
eu, senhora das paredes porosas, pontilhadas
das impressões do tempo e sua patas (sic)

Poema dotado de mágica, ele enleva o leitor através da aglutinação e da criação de um mundo de leis inesperadas. Uma realidade nada habitual é o que se desenvolve ao longo deste exemplar, cheio de vívida coloração e composto em verso livre.

O verso sem métrica, por sinal, segundo Antonio Candido, foi adotado com “franca parcialidade” pela poesia moderna de certas literaturas, e esta, em geral, é governada pelo “ritmo”. Em *O Estudo Analítico do Poema*, ele está ligado intrinsecamente ao som, no que toca à alternância, bem como à “manifestação da simetria” e à “unidade criada pela combinação das formas”.

Praticamente, no plano sonoro, isto se dá através da “alternância de tonicidade e atonicidade dentro de grupos silábicos que formam unidades rítmicas” e, no plano do sentido, ou conceito, as palavras formam as “unidades conceituais”. A vinculação destas esferas compõe a “unidade do verso”, que é a “unidade do poema”. Sente-se um texto poético em sua totalidade quando, pela construção rítmica através das palavras, tem-se um “prazer sensorial”, que é advindo da articulação com as “durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais” (Candido, 2006, p. 95), e o elo com a ideia e o sentido das palavras mesmas que constituem os versos pronunciados. Tais componentes da arte poética não consideram, elementarmente, a rima ou o metro como indispensáveis para sua realização; o verso livre, portanto, pode ser plenamente consumado como instrumento artístico válido. Candido dá uma estrofe de “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade, para mostrar ao seu leitor um verso livre “uno e portanto legítimo, pela correlação funcional entre o ritmo e sentido” (Candido, 2006, p. 97):

O mato invadiu o gradeado das ruas,
Bondes sopesados por troncos hercúleos,
Incêndios de cafés,
Setas inflamadas,
Comboios de transfugas pro Rio de Janeiro,
A ramaria dura cegando as janelas,
Com a poeira dura das folhagens...
Aquele homem fugiu.
A imitação fugiu.
Clareiras do Brasil, praças agrestes!...
Paz.

Além disso, a aliteração é recurso constante em toda a poesia, seja de verso metrificado, seja livre do metro. Evanildo Bechara a define como “repetição de fonema, vocálico ou consonântico, igual ou parecido, para descrever ou sugerir acusticamente o que temos em mente” (Bechara, 2009, p. 73), além de apontar, nas suas noções de estilística da Moderna Gramática Portuguesa, que ela é um

“apoio rítmico”.

Na mesma obra, o gramático brasileiro define “encadeamento”, outro recurso estilístico poético, como “repetição simetricamente disposta de fonemas, palavras, expressões ou um verso inteiro” (Bechara, 2009, p. 643), e afirma que é “recurso rítmico muitíssimo usado na poesia medieval e é frequente na poesia moderna em versos livres” (Bechara, 2009, p. 643), dando exemplos desta recorrência através de excertos de poemas de Augusto Frederico Schmidt.

O poema “Memórias das Ruas de Bagé”, de Ada Maria Machado Guimarães, do Cultura Sul, apresenta uma atmosfera intensa de cumulações históricas, como que a mesclar vários passados com as impressões abundantes em seu eu-lírico. Isso é acentuado por uma aliteração realizada com os fonemas “c(k)”, “t”, “d”, “r” (tepe) que, recorrendo ao longo dos três versos, produz, também, um encadeamento. Veja-se este excerto:

CASARÕES ANTIGOS, CRISTAL DE AVENIDAS E RUAS,
Com arabescos de destinos seculares,
TEMPO PRETÉRITO EM TORVELINHO de emoções- concreto

Outro encadeamento, agora por repetição de palavra, nota-se em outra parte do mesmo poema:

Tens recantos à Luiz XV e fachadas espanholas
Tens jardins de papoulas coloridas
Tens cirandas das ruas em fantasia ensolarada.

O quanto tais recursos participam da fatura estética do coletivo poético bajeense ainda se faz sentir em outras composições. Perceba-se, por exemplo, como eles são construídos com os fonemas “t” “p” “r”(tepe) e os sons nasais (produzidos com “m”, “n” e “nh”) na primeira estrofe de “Praça da Catedral”, de Norma Vasconcellos, onde se sente, no segundo e terceiro versos, uma nota de surrealismo:

trincheiras sepultaram segredos
memórias de anjos em **papel crepom**
entranhas morosas e relógios céleres

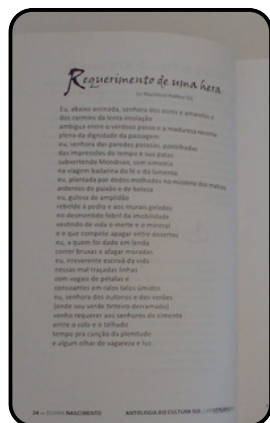
E nota-se, outra vez, um encadeamento por repetição de palavra na terceira estrofe do poema “Rua 7”, de Rafaela Gonçalves Ribas, dotado de um tom recordativo e sentencioso, com seu eu-lírico a meditar no Cosmorama de seu passado:

Ainda vejo o desmedido tempo
de todos os brinquedos na calçada.

Ainda vejo a água na sarjeta
que passava rápida e sonora em seu
trabalho antigo.

Ainda vejo a luz do poste francês derramando
líquidos arabescos no malva da
calçada silenciosa.

Retomando, agora, a deformação e a fantasia próprias da poesia moderna, dotada de uma linguagem que aspira à magia, é evidente, com seus “líquidos arabescos”, “memórias de anjos em papel crepom” e “TEMPO PRÉTERITO EM TORVELINHO”, o afã contínuo de transfiguração e a procura da fuga do habitual que parece nortear a estética do grupo Cultura Sul, ainda que este seja tão diversificado, conforme o que foi declarado no princípio desta apreciação. A transfusão da realidade em impressões de caráter pictórico-emocional ou de forte coloração é, aparentemente, uma preferência entre os autores do coletivo. Afora “Requerimento de uma Hera” e alguns dos poemas trazidos parcialmente mais acima, vê-se esse elemento participar de “O resto é silêncio”, de Pablo Ramos Silveira, e “Outonias”, de Davi Ulisses Chaves Pires. Sente-se tal transfusão em versos dos dois poemas:



nada melhor que repintar os discursos
com as cores do passado
que não passam de belos tons encanecidos

E:

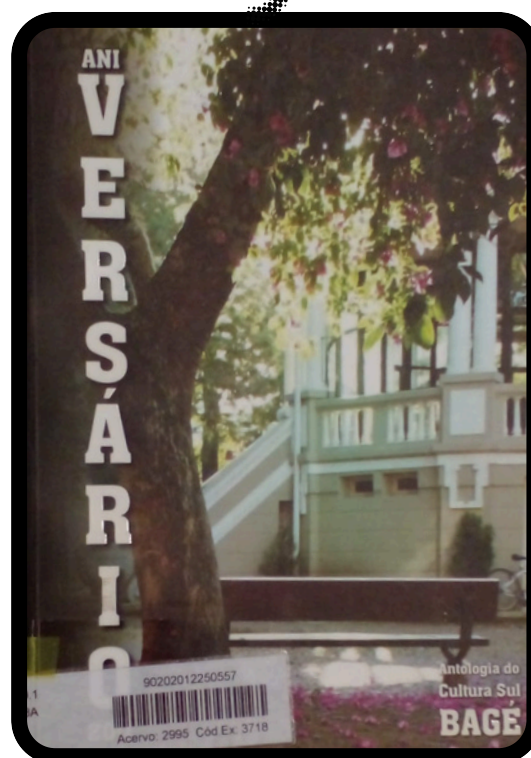
e as folhas da Praça da Estação,
colorem o chão com diversos tons amarelados
que não sei descrever

Elvira de Macedo Nascimento traz Mondrian, pintor holandês participante de um movimento pictórico “De Stijl”, em seu poema que foi contemplado nesta análise, e Sarita Barros, com seu “Guernica”, oferece ao seu leitor uma particular impressão poética do famigerado quadro de Pablo Picasso. Contudo, este último poema, enxuto e compacto, é quase todo de versos regulares, compostos de cinco sílabas poéticas, assim como parte de “Quando o pampa ergue o sol”, de Pablo Ramos Silveira”, que apresenta um grupo específico de octossílabos e redondilhas maiores. A quase totalidade de “Meus Caminhos”, de Ânderlo R. Silva, varia entre os dodecassílabos e os versos de treze sílabas, bárbaros. A métrica retorna, de certa forma, mas seu regresso não é estranho dentro do universo da lírica moderna, visto que, como afirma Antonio Candido, no tempo em que escrevera seu *O Estudo Analítico do Poema*:

À medida que o século vai correndo, nota-se um retorno crescente ao verso regular, embora sem os ritmos cantantes dos metros tradicionais. Conclui-se, portanto, que o metro não é um elemento superado, e quizá nem seja superável de todo. Mas que a liberdade rítmica criou uma nova música do verso, mais seca, beneficiada por todo o movimento de desmelodização e de aderência do ritmo à ideal[...]. (CANDIDO, 2006, p. 100).

De modo que, sob o ponto de vista tomado ao longo desta análise, uma procura pela construção métrica do poema em nada anula a modernidade observada no decorrer da apreciação já empreendida até aqui.

Conclui-se, portanto, que a poesia do coletivo poético Cultura Sul, apesar de diversificada e demonstrando entre seus autores integrantes, apresenta constantes estilísticas próprias da lírica moderna, no que toca aos artifícios de aliteração e encadeamento, bem como sua gana pela transfiguração e fuga do habitual, convertendo e deformando a realidade para expressar uma mentalidade ou um estado anímico. A construção rítmica e a adesão ao verso livre também são traços modernos, mas seu uso do metro, quando ocorre, não é característica depreciativa, uma vez que, mesmo neste aspecto, o Cultura Sul dialoga com a realização poética brasileira do século XX. A antologia “Ani-Versário 200” oferece ao seu leitor um panorama interessante de uma arte local e singular, pois se esta versa sobre o espaço familiar da cidade, é influída, contudo, por seiva diferente daquela que se imagina encontrar em territórios interioranos. Fundado e continuado em terras da Rainha da Fronteira, o longo coletivo poético não se rende às tendências tradicionalistas que tanto parecem imperar na região de Bagé, demandando, com sua arte, uma espécie de vereda estética distinta, estabelecida sobre os frutos dos Modernismos do Brasil, tão dedicados à exploração de novos ritmos e formas na geração do objeto lírico chamado “poema” ■



Referências bibliográficas:

VASCONCELLOS, Norma et al. **Ani-Versário 200**: antologia do Cultura Sul. 1. ed. Porto Alegre: Evangraf, 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev. atual. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

**A REPRESENTAÇÃO DO CASAMENTO EM
ORGULHO E PRECONCEITO, DE JANE
AUSTEN**



**JÉSSICA VITÓRIA PINTO
ROBLEDO**

O presente texto tem ligação direta com a temática do meu TCC II, do curso Letras-Português e Literaturas de Línguas Portuguesa, na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus-Bagé. Desde o primeiro contato com o clássico *Orgulho e Preconceito*, comecei a reparar na pressão que as personagens femininas na obra sofrem para encontrar um bom casamento, as normas sociais impostas sobre elas, a maneira que elas são instruídas desde a infância até o casamento. Através desse interesse surgiu a pesquisa do texto. Para análise dessa obra é utilizado o seguinte pressuposto teórico: *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir.

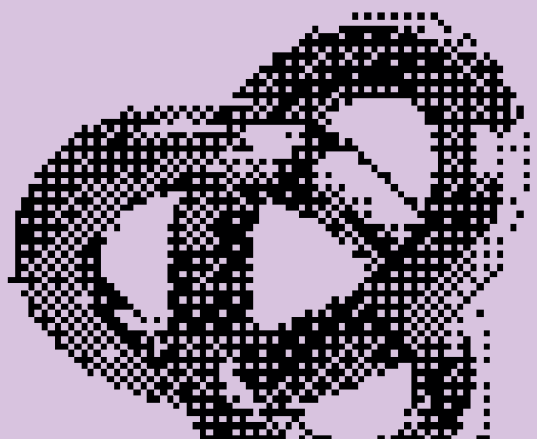
Orgulho e Preconceito tornou-se um dos clássicos da literatura mais lidos universalmente, escrito por Jane Austen, na era oitocentista. A obra tem mais de 200 anos de publicação, foi bem recepcionada pelos diversos públicos, sendo adaptada cinematograficamente até os dias atuais. Atualmente, o romance foi reconhecido na categoria “*Enemies to Lovers*”, o romance “cão e gato” (Capioia, 2024) quando os personagens principais não gostam um do outro, mas acabam se apaixonando e se relacionando.



A narrativa *Orgulho e Preconceito* apresenta um contexto no qual os casamentos são essenciais ao funcionamento da sociedade, porque as mulheres e os homens possuem papéis preestabelecidos socialmente. Por muitos séculos, os casamentos eram vistos como uma maneira de garantir o futuro das filhas mulheres, sendo elas instruídas pelos seus pais até o altar. Simone de Beauvoir apresenta, em sua obra *O segundo sexo*, a identidade da mulher e o seu papel exercido na sociedade. A educação das meninas é pensada, especialmente, para torná-la uma boa esposa para o seu futuro marido. Segundo Beauvoir (2019):

Os pais ainda educam suas filhas antes com vista ao casamento do que favorecendo seu desenvolvimento pessoal. E elas veem nisso tantas vantagens que as próprias o desejam; e desse estado de espírito resulta serem elas o mais das vezes menos especializadas, menos solidamente formadas do que seus irmãos, e não se empenham integralmente em suas profissões; desse modo, destinam-se a permanecer inferiores e o círculo vicioso fecha-se, pois essa inferioridade reforça nelas o desejo de encontrar um marido. (Beauvoir, 2019, p. 179)

Por muitos séculos, os pais educaram as filhas para se casarem, pois os casamentos são vistos como uma oportunidade de garantir o futuro. Elas não possuem espaço para formação intelectual, como os homens, e possuem pouco acesso aos estudos, porque elas são doutrinadas somente a conseguirem um bom partido e um matrimônio que assegure o seu futuro. Isso ocorre devido a essa estrutura social limitante.



Às moças só havia duas alternativas na vida: casar-se ou viver o resto de suas vidas com os pais e serem denominadas como mulheres perigosas, escarnes da sociedade por serem solteiras, consequentemente, não serem aceitas por não terem se casado. No romance *Orgulho e Preconceito*, a personagem a Jane, irmã de Elizabeth, busca como objetivo de vida conseguir um bom casamento, por seguir os padrões esperados da época e ser instruída desde a infância a esse destino. Na obra *Orgulho e Preconceito*, a personagem Charlotte Lucas é outro exemplo que demonstra como o sistema patriarcal inglês atua. Para Simone de Beauvoir (2019):

Este amor-paixão dentro da vida conjugal é muito raro. Por vezes, também, a mulher amará platonicamente seu marido, mas se recusará a entregar-se aos braços de um homem respeitado demais. (Beauvoir, 2019, p. 179)

A ausência de amor entre marido e mulher é visto no romance, quando Charlotte Lucas, amiga da Elizabeth, aceita casar com o Collins para garantir o seu futuro, porque uma das formas de atuação desse sistema patriarcal é através do casamento. A personagem Charlotte aceita mesmo sabendo que está fadada a infelicidade conjugal, mas que está garantindo o seu futuro. O amor não é um pré-requisito para a construção de uniões por ser um sentimento desconhecido por quase todos os personagens da narrativa. Dessa forma, é construída uma sociedade movida por dotes, bens materiais e que obriga as mulheres a buscarem uniões.

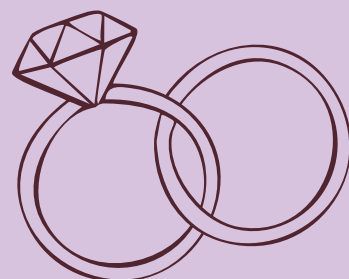


No filme e no romance *Orgulho e Preconceito*, os bailes nos ajudam a compreender as táticas usadas pelos pais para buscar relacionamentos para as filhas, sendo uma peça fundamental para eles. Os convites para as danças demonstram o interesse dos homens pelas moças, sendo uma forma de validá-las. Quando Elizabeth não aceita dançar com Darcy, há uma quebra de expectativa social sobre ela. Por isso ela torna-se rude diante dele, porque geralmente as mulheres não podiam recusar os convites de dança, por ser uma prática que demonstra gentileza e respeito pelo próximo.



Imagem do filme *Orgulho e Preconceito* (2006)

As danças são os momentos importantes, porque as moças têm um primeiro contato com futuros prováveis pretendentes, podendo conversar, desenvolver as primeiras impressões e até mesmo criar um interesse genuíno. Após as impressões, o rapaz fala com os pais da moça e começa cortejá-la até o pai dela decidir se vai ocorrer ou não a união da filha com o pretendente. Dessa forma, as mulheres tinham um destino imposto por suas famílias e eram obrigadas a casar-se mesmo não querendo.



Entende-se que a sociedade inglesa funcionava em prol de contratos de matrimônios. As mulheres são subestimadas intelectualmente, limitadas a buscarem somente casamento, não possuem os mesmos acessos que os homens aos estudos, porque são vistas como bonecas de porcelanas que nasceram com um destino semelhante ao da mãe.

Diante disso, entende-se que, por muito tempo, as mulheres eram obrigadas a se casar, sem haver outra alternativa. Não havia uma maneira das mulheres se manter se não fossem casadas, porque não tinham instruções acadêmicas e acesso à fonte de renda. O casamento era o único destino delas, os papéis delas eram serem donas de casa e boas mães. Por muitos séculos as mulheres foram vítimas do patriarcado, que as limitou de diversas formas: financeiramente e intelectualmente. Por muitos séculos, o casamento teve um papel importante para a organização social: os homens tinham de trabalhar em prol do sustento dos lares, e as mulheres cuidando dos afazeres domésticos e dos filhos. Apesar desse modelo ter sofrido uma metamorfose, há resquícios nas famílias, porque as mulheres ainda são vistas como responsáveis dos lares, e homens como os chefes das casas. Para fundamentar essa pesquisa foi preciso mobilizar o clássico *Orgulho e Preconceito* e a obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir.



Simone é escritora, pesquisadora e fundamentou as suas pesquisas na construção das identidades femininas.

Curiosidade:

A identidade da autora de *Orgulho e preconceito* só foi revelada após a sua morte através do seu irmão.



Pintura da Jane Austen



Agradeço a minha orientadora, Cristina Forli, pelo incentivo e por me auxiliar no desenvolvimento da pesquisa.

REFERÊNCIAS:

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2019.

BEAUVOIR. Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2019.

CAPIOIA, Rodrigo. **O que é enemies to lovers? Saiba o significado e exemplos**. Editora Viseu, 2024. Disponível em: < <https://editoraviseu.com/o-que-e-enemies-to-lovers/> >

DIAS, Nara. “Orgulho e preconceito” retrata a instituição do casamento no século 19. **Jornal USP**, São Paulo, 2025. Disponível em: < <https://jornal.usp.br/diversidade/orgulho-e-preconceito-retrata-a-instituicao-do-casamento-no-seculo-19/> >

PONTES, Francisco; CONCEIÇÃO, Francis. **Orgulho e preconceito (1813), de Jane Austen: superversão e submissão a partir das personagens Elizabeth e Jane Bennet**. Juiz de fora: Ipotese, 2022.



**○ HOLOCAUSTO EM MÚLTIPLAS
LINGUAGENS: PARALELOS ENTRE MAUS
E A LISTA DE SCHINDLER**

**GABRIEL DE SOUZA
PADÃO PORTO**



Na *graphic novel* *Maus*, publicada entre 1980 e 1991, escrita e ilustrada por Art Spiegelman, encontra-se uma das obras mais reconhecidas e importantes tanto no campo das histórias em quadrinhos, quanto no das narrativas históricas, sendo a primeira HQ a ganhar o Prêmio Pulitzer, em 1992. A história é narrada após a Segunda Guerra Mundial e exibe a vida de Vladek Spiegelman, sobrevivente do Holocausto, durante o evento histórico, ao mesmo tempo em que apresenta a vida dele após esse evento, configurando uma narrativa dentro de outra. Vladek relembra como era a vida na Polônia antes da guerra, o avanço do nazismo, a perseguição aos judeus, sua prisão e, finalmente, sua sobrevivência em Auschwitz, um dos campos de concentração mais cruéis da Alemanha Nazista. O livro apresenta uma narrativa não linear, pois mescla o passado com o presente, ao mesmo tempo que mostra a relação de Vladek, já idoso, com Spiegelman em Nova Iorque.

Por meio de entrevistas com seu pai, o autor registra os horrores que Vladek viveu na Polônia após a ascensão nazista durante a Segunda Guerra Mundial. As histórias narradas por Vladek apresentam os traumas que permanecem até o momento das entrevistas, tanto nos sobreviventes do Holocausto quanto em seus descendentes. A história em quadrinhos é marcada por diversos recursos narrativos que comunicam ao leitor aspectos daquele período não restringindo-se apenas à escrita, mas também através da imagem. Assim, permitindo uma pluralidade de interpretações, já que o quadrinho transmite diferentes formas do que está sendo narrado, contribuindo para uma maior imersão entre obra e leitor. Um dos traços mais marcantes é a representação dos judeus como ratos, recurso que carrega múltiplos simbolismos, sendo o principal mostrar ao leitor a imagem que os nazistas tinham dos judeus na época.

No filme *A Lista de Schindler*, do diretor Steven Spielberg, baseado no romance histórico *Schindler's Ark*, de Thomas Keneally, encontra-se uma das obras mais reconhecidas sobre o Holocausto. O longa foi vencedor de sete *Oscars*, incluindo “Melhor Filme” e “Melhor Diretor”. A obra mistura elementos de drama histórico, relacionados às práticas dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, e de biografia. A narrativa do filme, semelhante à da HQ *Maus*, apresenta duas camadas principais: a trajetória do protagonista Oskar Schindler e sua transformação, que culmina na elaboração da lista. No início da guerra, Oskar Schindler, empresário alemão e membro do Partido Nazista, vai para a Polônia ocupada. Seu objetivo inicial é lucrar com o conflito: ele compra uma fábrica de painéis e frigideiras esmaltadas em Cracóvia e emprega judeus, pois representam mão de obra barata. A princípio, Schindler não demonstra preocupações morais; sua meta é apenas enriquecer. Contudo, por viver nesse local, Schindler presencia e relata situações desumanas em campos de concentração, sobretudo a violência brutal do comandante Amon Göth, responsável pelo campo de Plaszów. Uma cena, em especial, envolvendo uma criança, marca profundamente Schindler e desencadeia uma mudança radical em sua vida, conduzindo-o à redenção. Após essa transformação, Schindler passa a usar sua fábrica como refúgio para salvar judeus da deportação e da morte. Com a ajuda de seu contador judeu, Itzhak Stern, elabora uma lista de trabalhadores “essenciais para o esforço de guerra”. Essa lista – a famosa “Lista de Schindler” – torna-se instrumento para salvar mais de 1.100 judeus, que são transferidos para sua nova fábrica em Brännlitz, longe dos campos de extermínio.

A obra literária e a cinematográfica não compartilham apenas relatos históricos em suas narrativas, mas também simbolismos visuais que transmitem sentidos para além do quadrinho ou da tela. O filme adota um estilo documental, com o intuito de transmitir uma mensagem, mas também funcionar como um registro histórico. Nesse sentido, o diretor optou por filmar em preto e branco, recurso que reforça a impressão de documentário e de atemporalidade. Entre as cenas mais marcantes da obra cinematográfica está a da menina com o casaco vermelho. Diferente dos personagens ao redor, ela é a única que se destaca pela cor em sua roupa. Esse recurso é construído com o propósito de marcar a memória de Schindler – e, ao mesmo tempo, a do espectador representado por ele naquele momento –, simbolizando a inocência perdida e o derramamento de sangue durante o Holocausto.



A menina caminha sozinha, à deriva, representando o povo judeu da época, levado a locais sem consentimento e sem saber o próprio destino. O casaco vermelho simboliza o sangue, como um prenúncio da morte.

Outro efeito simbólico importante a ser destacado na cena é a crítica à indiferença dos países europeus diante do genocídio que ocorria na Polônia. Mais tarde, a menina reaparece no filme, já morta, sendo carregada em um carrinho de mão. Ao reconhecer o casaco vermelho, Schindler é tomado pelo choque, reação que reflete o espanto do espectador diante da crueldade. É nesse momento que o personagem passa por sua transformação definitiva e decide usar todos os seus recursos para salvar o maior número possível de judeus, sobretudo crianças.

Semelhante ao filme, a HQ também recorre a recursos gráficos para representar os horrores sofridos pelos judeus durante a guerra e a forma como eles se sentiam diante das violências nazistas. Nela, os judeus são retratados como ratos – conforme a visão dos nazistas –, o que pode ser associado à maneira como o comandante Amon Göth enxerga os judeus no filme, tratando-os como pragas a serem eliminadas. Os nazistas, por sua vez, aparecem na HQ como gatos, reforçando a analogia da perseguição. O uso do preto e branco na HQ também tem um propósito: criar uma atmosfera sombria, transmitir, de modo semelhante ao filme, um tom documental e histórico, além de contribuir para a descrição discursiva do sujeito-nazista e do sujeito-judeu a partir desses elementos gráficos.



Esse recurso constrói um contraste entre passado e memória durante as entrevistas de Art com o pai. Já no filme, esse aspecto se evidencia mais claramente no final, quando a obra ganha cor após a guerra, mostrando os sobreviventes do Holocausto anos depois. Spiegelman utiliza o espaçamento dos quadros para provocar sensações no leitor: quadros mais fechados geram sufocamento, transmitindo a opressão dos guetos e dos campos de concentração, enquanto quadros mais abertos permitem uma breve sensação de alívio. No cinema, Spielberg lança mão da câmera para produzir efeitos semelhantes. Fugindo da filmagem artificial, utiliza movimentos constantes e, em alguns momentos, até tremidos, reforçando a autenticidade documental e permitindo ao espectador sentir a tensão permanente das perseguições, aproximando-o da experiência vivida pelos personagens.



A violência, na HQ, é retratada de forma mais simbólica, o que intensifica o choque do leitor justamente pelo poder do simbolismo, pois a própria caracterização dos nazistas como gatos e dos judeus como ratos já deixa implícito esse simbolismo visual de caça e caçador. Já no filme, a violência é exposta de maneira mais direta, com execuções rápidas e repentinas de judeus pelas mãos dos nazistas, recurso que evidencia a desvalorização da vida e intensifica o impacto no espectador.

Além de toda a roupagem estética, polissêmica e narrativa, as duas obras apresentam cenas semelhantes que expressam momentos impactantes, de forma paralela, durante o período de guerra. No longa, há uma cena em que médicos e enfermeiras oferecem veneno aos pacientes para que morram de maneira mais pacífica, evitando que sofram nas mãos dos nazistas. Já na HQ, ocorre uma situação análoga, mas com nuances distintas: Vladek relata que Tosha, mãe de três filhos, deu veneno às crianças e depois tirou a própria vida, com o mesmo propósito de poupá-los das garras nazistas.



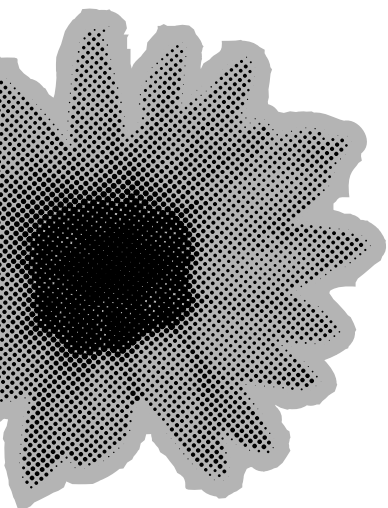
Essas duas cenas registram o horror, mas também revelam traços de humanidade, construindo uma dolorosa dualidade. No filme, os médicos representam a humanidade ainda presente em meio às atrocidades, mesmo tendo tomado uma decisão extrema e drástica.

Por serem profissionais da saúde, assumem para si a responsabilidade do ato, enxergando nele uma forma menos cruel de abreviar o sofrimento daquelas vidas. Na HQ, essa humanidade é encarnada em Tosha, que, diante do cerco imposto contra os judeus, se vê obrigada a tomar uma decisão motivada pelo desejo de proteger seus filhos.

Há uma grande semelhança na forma como os nazistas iniciam a caçada aos judeus e os espreitam tanto na HQ quanto no filme, de modo que, em certo sentido, as duas obras se complementam indiretamente. Na HQ, os judeus são representados como ratos, pois, durante essa caçada, refugiam-se em buracos sujos, bueiros e depósitos de lixo – situações que aparecem em diferentes momentos dos quadrinhos. No filme, a fuga ocorre de maneira semelhante, transmitindo o mesmo discurso: na visão dos nazistas, os judeus eram vistos como ratos e, por isso, eram obrigados a agir como tais, em um ato de sobrevivência. Durante o cerco nazista, há uma cena extremamente marcante no filme em que crianças se escondem em um esgoto cheio de fezes. De modo similar, na HQ, Vladek encontra um abrigo em um reservatório de lixo, mas se depara com outro judeu e sua família já escondidos ali. A representação dos judeus como ratos na HQ já deixa esse discurso implícito ao leitor; no filme, a analogia também se constrói a partir da fuga desesperada e das tentativas de abrigo em qualquer espaço possível.



A história de Mila e seu marido, Poldek, personagens do filme, guarda muitas semelhanças com a trajetória de Vladek e sua esposa, Anja, na fuga contra os nazistas, embora apresente algumas diferenças. Mila e Poldek tentam escapar das mãos dos nazistas com a ajuda de Schindler, mas apenas Poldek sobrevive ao Holocausto. A semelhança principal está no fato de ambos os casais dependerem de ajuda externa, evidenciando a dificuldade dos judeus em sobreviver àquele período sem auxílio ou contatos fora da comunidade judaica. Outra aproximação entre as duas obras diz respeito à forma como o sujeito alemão é interpelado por sua ideologia nazista. Tanto no filme quanto na HQ, há cenas em que crianças, que passaram por esse processo de interpelação e, muitas vezes, sem plena consciência de suas ações, disseminam o ódio contra os judeus. Esse aspecto ressalta como o ódio podia ser reproduzido de forma inconsciente e precoce, perpetuando a violência. Na obra cinematográfica, há uma cena em que uma menina faz o sinal de morte para um grupo de judeus que está sendo levado para campos de concentração. Já na HQ, essa questão é explorada de forma ainda mais profunda, pois até mesmo crianças são utilizadas pelos nazistas para denunciar judeus à morte – e, em alguns casos, fazem isso de maneira espontânea.





Esse aspecto revela de forma contundente como o sujeito é interpelado e dominado pela ideologia que lhe é imposta por um discurso autoritário. Por se tratar de crianças, encontram-se ainda mais vulneráveis ao assujeitamento do discurso dos pais e da formação social em que vivem. No entanto, essa situação apenas reforça a ideia de que o sujeito, independentemente da idade, é sempre atravessado por ideologias que se manifestam em suas ações:

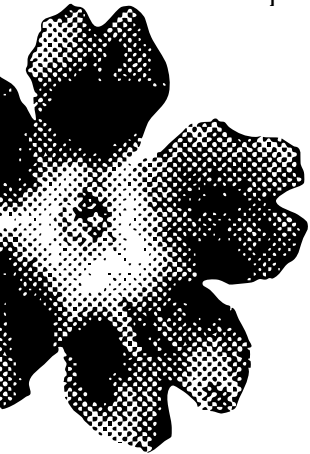
A interpelação do indivíduo em sujeito em seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) à formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): esta identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, repousa sobre o fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, descrita mais acima, enquanto "pre-construído" e "processo de sustentação") que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, estão reinscritos no discurso do próprio sujeito" (texto IV). (Maldidier, 2003, p. 53).

Auschwitz, símbolo máximo do Holocausto e maior complexo de campos de concentração da Alemanha Nazista, também é representado de modo contundente nas duas obras. Para muitos judeus, o destino parecia inicialmente incerto: alguns acreditavam que seriam levados para trabalhar em fábricas. Contudo, à medida em que avançavam no trajeto, percebiam que estavam sendo conduzidos para a morte, mergulhados no sentimento de impotência, pois aquela viagem não teria retorno. Os trens, superlotados, abafados e sem comida, tornavam-se já parte da tortura. Na HQ, há cenas de judeus que morrem antes mesmo de chegar a Auschwitz, vítimas das condições desumanas da viagem. Na chegada ao campo, tanto no filme quanto na HQ, evidencia-se o processo de seleção: alguns eram enviados diretamente para a morte, enquanto outros, considerados aptos, eram destinados ao trabalho escravo. Essa dinâmica expõe a brutal desumanização imposta pelo regime nazista. Na HQ, os judeus aparecem como ratos conduzidos ao matadouro; no longa, são representados como cargas, e não como vidas humanas – duas metáforas visuais distintas, mas que convergem para o mesmo discurso: a redução do ser humano a algo descartável.



Os personagens centrais de ambas as histórias, Vladek e Schindler, apresentam uma moralidade marcada por preconceitos e atitudes bastante questionáveis.

Na HQ, há uma cena em que Vladek profere palavras de desconfiança e preconceito contra um rapaz apenas pela cor de sua pele, tratando-o com desfeita por ele ser negro. Esse episódio mostra que, mesmo sendo um sobrevivente do Holocausto – e até podendo ser visto como um “herói” –, Vladek não está isento de reproduzir preconceitos sociais incorporados ao longo de sua vida:



Longe de uma interpretação logicista, as estruturas sintáticas que autorizam a apresentação de certos elementos fora da asserção de um sujeito lhes aparecem como os traços de construções anteriores, de combinações de elementos da língua, já "ousados" em discursos passados e que tiram daí seu efeito de evidência. (Maldidier, 2003, p. 35).

Isso evidencia como os preconceitos sociais, internalizados pelo sujeito, podem levá-lo a reproduzir atitudes semelhantes às que ele próprio sofreu, ainda que de forma inconsciente. Vladek foi vítima de racismo nos campos de concentração, nas mãos dos nazistas, e, mesmo assim, reproduziu esse preconceito contra uma pessoa de outra etnia. Esse episódio mostra que as dificuldades vividas durante a perseguição não o tornaram, necessariamente, mais empático com outras vítimas de discriminação. Demonstra como o sujeito pode ser interpelado ideologicamente de maneira inconsciente, reproduzindo naturalmente certos sentidos, como o racismo e a intolerância, mesmo quando ele próprio está inserido nesse grupo.



Na obra cinematográfica, Oskar Schindler, assim como Vladek, apresenta, em um primeiro momento, uma moral totalmente questionável. Schindler era um homem voltado apenas para seus próprios interesses e se aproveita da imposição nazista contra os judeus para utilizá-los como mão de obra em suas fábricas, sem necessidade de remunerá-los. Filiado ao partido nazista, no início do filme ele chega a salvar um judeu da escravidão apenas porque esse o auxiliava em questões financeiras; portanto, até mesmo suas boas ações, nesse momento, eram motivadas por sua própria ambição. Isso evidencia que a conduta de Schindler estava vinculada às posições sociais, históricas e simbólicas que ele ocupava, ainda que não tivesse plena consciência disso. O movimento do sujeito entre as formações discursivas ocorre quando ele passa a enxergar, de maneira crua, a violência nazista contra os judeus, e a ruptura dessa ideologia se dá a partir dessas experiências, quando decide não permanecer indiferente diante de tudo aquilo:

No cerne da reflexão de Michel Pêcheux, jaz uma analogia que ele trabalha: a da ideologia e do inconsciente. Ideologia e inconsciente têm em comum a capacidade de "dissimular sua própria existência no interior de seu funcionamento produzindo um tecido de evidências "subjettivas" (texto IV).

Tal analogia permite aproximar "a evidência da existência espontânea do sujeito (como origem ou causa de si)" e o mecanismo de interpelação-identificação que paradoxalmente produz o assujeitamento mascarando-o. (Maldidier, 2003, p. 50).

Contudo, quando Schindler se depara com a criança de casaco vermelho procurando seus pais e, posteriormente, presencia os corpos de judeus assassinados – entre eles o da mesma menina, agora morta –, ele passa por uma mudança motivada por uma ruptura radical com a formação discursiva na qual estava inserido e passa a se colocar no lugar do discurso de resistência dos judeus, o que é evidenciado no final do filme. A partir desse momento, Schindler se convence das atrocidades cometidas pelo partido nazista, do qual fazia parte e do qual se beneficiava financeiramente. Então, inicia sua empreitada para salvar o maior número possível de judeus, sobretudo crianças. Diante disso, o personagem revela não apenas sua indiferença pela causa judia, mas também a incompletude do sujeito. Neste contexto, a história de Vladek, marcada por suas imperfeições e contradições, revela como os traumas sofridos deixaram nele cicatrizes sociais profundas. Mesmo diante dos preconceitos que vivenciou, ele também os reproduz, o que mostra que o sujeito não se constitui de maneira autônoma, mas a partir das interpelações e marcas sociais que o atravessam. Diferentemente de Vladek, Schindler passa por uma transformação radical em seu comportamento, ou seja, em sua visão de mundo. Sua trajetória comprova não apenas que nunca é tarde para mudar e buscar a redenção de seus atos, mas também que a inquietude do sujeito diante do que acontece ao seu redor pode desencadear mudanças reais em sua vida – e essa inquietação é permanente. ■

Portanto, tanto a HQ quanto o filme utilizam múltiplas linguagens para expressar diferentes formas de comunicação, seja por meio visual da imagem estática dos quadrinhos, seja pelas composições artísticas e cinematográficas das cenas. O autor da HQ, Art Spiegelman, e o diretor do longa, Steven Spielberg, expressam, de maneiras semelhantes conforme seus meios de discurso, mensagens que traduzem a violência produzida pelos nazistas contra os judeus. Cada uma dessas características narrativas atua de forma conjunta na produção de sentidos discursivos, estabelecendo um diálogo entre as duas obras e, de maneira sutil, contribuindo para colocar o leitor e o espectador na pele dos judeus que foram cercados pelos horrores daquela época. ■

Referências bibliográficas:

A LISTA DE SCHINDLER. Direção: Steven Spielberg. Produção: Amblin Entertainment. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. 1 DVD.

Após 25 anos, Spielberg revela segredos de "A lista de Schindler". **exame**. 27 de abr. de 2018.

Disponível em: <https://exame.com/casual/apos-25-anos-spielberg-revela-segredos-de-a-lista-de-schindler/>. Acesso em: 10 de set. de 2025.

Auschwitz. Enciclopédia do Holocausto. 30 de mai. de 2025. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz-1>. Acesso em: 10 de set. de 2025.

KENEALLY, Thomas. **A lista de Schindler**. Editora Record Ltda, 2021.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Trad, Eni P. Orlandi, Campinas: Pontes, 2003.

McBride, Joseph (1997). **Steven Spielberg**: A Biography. New York: Simon & Schuster. ISBN 0-684-81167-7.

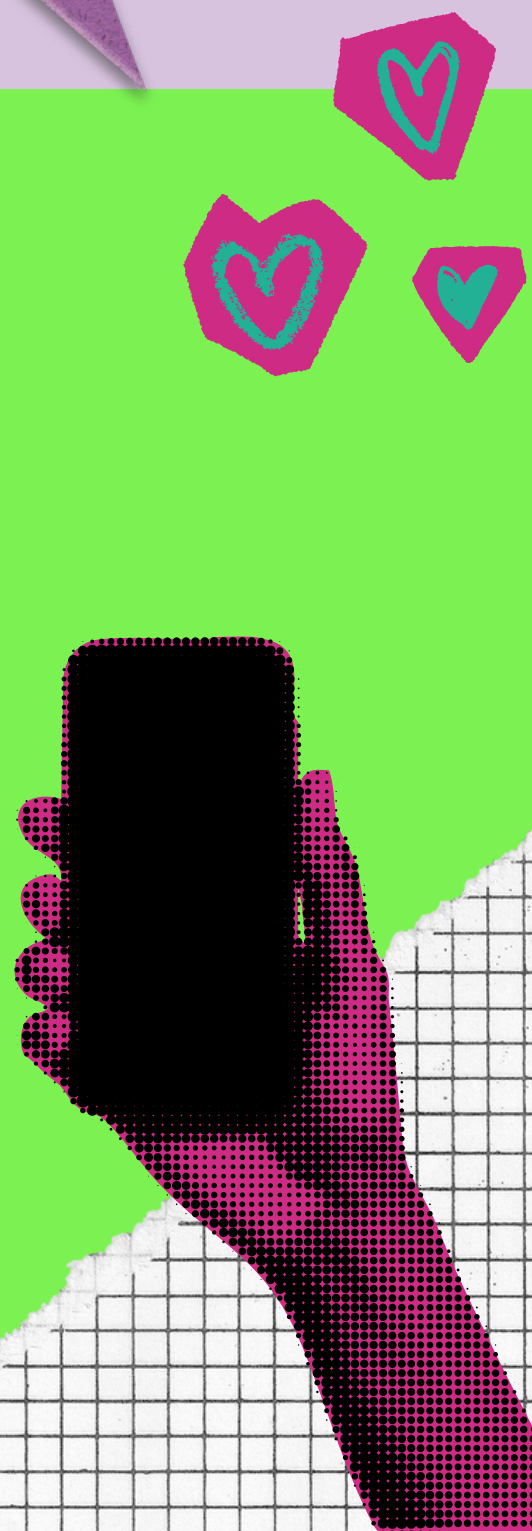
MUSEU MEMORIAL DO HOLOCAUSTO DOS ESTADOS UNIDOS. Oscar Schindler. Enciclopédia do Holocausto. 10 de mar. de 2025. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/oskar-schindler>. Acesso em: 10 de set. de 2025.

Schickel, Richard (2012). **Steven Spielberg**: A Retrospective. New York: Sterling. ISBN 978-1-4027-9650-0.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A história de um sobrevivente. Tradução de Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PROBLEMÁTICO PARA QUEM? UMA ANÁLISE DO DISCURSO SOBRE O CONTEÚDO DE QUADRINHOS BOYS LOVE

**FLÁVIA
MACHADO
FRANCO**



Boys Love (BL), ou em tradução livre “amor de/entre garotos”, é uma demografia de mangás japoneses com narrativas com foco no relacionamento entre homens, como se imagina ao ler o nome, mesmo que o gênero principal da obra não seja o romance em si. A popularidade dos mangás BL cresceu demasiadamente nas últimas décadas, desde o seu surgimento como demografia nos anos 90, se expandindo para outras mídias e países. O BL chegou nos animes, nos *live actions* (também conhecidos como “doramas”), nas *light novels* e se expandiu para a China, a Coreia do Sul, a Tailândia e outros países do leste e sul asiático. E, por fim, o BL chegou a este lado do mundo, sendo conhecido inicialmente pelo nome de “*yaoi*” (nome ainda muito utilizado, apesar de já ter sido quase totalmente substituído por “*Boys Love*”).

Atualmente, com a maior popularidade de mangás e animes, principalmente da demografia *shounen*, tudo o que envolve o meio *otaku* saiu dos ambientes “nichados” de cada *fandom* e entraram cada vez mais no mundo *mainstream*, coisa que antes era mais reservado a animes mais famosos como *Naruto* ou *One Piece*. Não foi diferente com o BL, apesar de não chegar perto da magnitude dos *shounen* e alguns *shoujo* (demografias voltadas para meninos e meninas jovens respectivamente), por conta disso o BL chegou em outros públicos, outras pessoas, diferentes formações discursivas (FD) e posições-sujeito (PS). Com tudo isso, não seria estranho que o BL fosse levado para as discussões de redes sociais, evento extremamente comum na internet. E foi o que aconteceu. Discussões sobre mulheres como autoras e leitoras de BL, sobre a presença ou não de relações sexuais nas histórias, reclamações homofóbicas, entre outros focos começaram a surgir. Percebendo isso, passei a juntar postagens que faziam parte dessas discussões para montar um *corpus* discursivo (Orlandi, 2012) com intuito de analisar o discurso sobre BL que vem sendo materializado nas redes no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Para o meu TCC, decidi focar naqueles discursos que tinham como foco o questionamento do espaço do sujeito-mulher no meio BL, no entanto, ao examinar o arquivo de pesquisa que montei, notei que muitas postagens também falavam sobre a representação de cenas sexuais nos BLs. Falavam sobre se deveria existir ou não cenas sexuais, como deveria ser feito e por quem, além do uso excessivo do termo “fetichismo” (o que será analisado no meu TCC, não neste texto). Além disso, percebi que havia algo em comum entre esses comentários: *Heartstopper*.

Heartstopper não é um mangá BL japonês, na verdade, é, originalmente, uma *webcomic* britânica publicada na plataforma *Tapas*. A *webcomic* fez tanto sucesso online que acabou sendo publicada de maneira tradicional em formato físico, importada e publicada internacionalmente (Brasil incluso) e, para exponenciar ainda mais sua fama, foi transformada em uma série *live action* pela *Netflix* com a primeira temporada estreando em 2022. A história dos quadrinhos gira em torno de Charlie e Nick, dois adolescentes que se conhecem na escola e acabam se apaixonando. A narrativa traz muitos elementos de narrativas *coming of age* e abrange as descobertas de adolescentes integrantes da comunidade *queer*, além de nítidas inspirações em mangás *Boys Love* do mesmo gênero/temática.



Alice Oseman

Just now

Yup, no explicit sex in this comic - the characters are teenagers so it's just not appropriate, and even if they weren't, I'd have no interest in drawing that. I wouldn't describe this comic as 'yaoi' or even 'BL' - they're genres of comic that tend to fetishise and eroticise queer men in a really bad way. This comic is just a romance between two boys and a coming-of-age story!

❤ 228 likes

Nesse texto, analisaremos o discurso materializado nessas discussões por meio de redes sociais como *Bluesky* e *Reddit*. Para isso, utilizaremos como base o dispositivo teórico-analítico proposto por Fernandes e Vinhas (2019).

Análise

As sequências discursivas (SDs) que iremos analisar foram coletadas nas redes sociais mencionadas acima entre os anos de 2024 e 2025. As SDs retiradas do *Bluesky* se relacionam diretamente entre si, pois se tratam de respostas e quotes a uma postagem principal. As SDs retiradas do *Reddit* também estão diretamente relacionadas, já que se tratam de comentários a uma publicação que discute sobre o comentário de Alice Oseman mencionado anteriormente. Alguns desses comentários foram traduzidos automaticamente pelo site *Reddit*, por conta disso algumas construções frasais não estão tão adequadas. Além disso, decidimos manter a escrita das publicações de forma mais próxima do original para manter a estética utilizada nessas redes sociais, porém fizemos alguns ajustes para melhor compreensão.

Começaremos com as SDs enunciadas por sujeitos que concordam com a posição-sujeito de Alice Oseman, incluindo o comentário feito por ela como SD1.

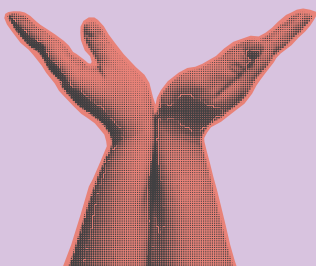
★ BL com um “gênero problemático”

SD1 (comentário de Alice Oseman no *Tapas*): *Isso aí, sem cenas de sexo explícitas nessa comic – os personagens são adolescentes então não é apenas inadequado, mesmo que eles não fossem, eu não teria interesse em desenhar isso. Eu não descreveria essa comic como ‘yaoi’ ou como ‘BL’ – esses são gêneros que tendem a fetichizar e erotizar homens queer de um jeito muito ruim. Essa comic é apenas o romance entre dois meninos em uma história coming-of-age.* (Tradução própria).

SD2 (comentário no *Reddit*): *falou tudo / será que ela podia ter formulado os argumentos dela um pouco melhor? talvez / mas ela levantou pontos muito válidos, e, na época em que Heartstopper começou a ser lançado (meados/final dos anos 2010), as webcomics BL (e webcomics de romance em geral, pra falar a verdade, mas era especialmente ruim no gênero BL) costumavam ter uns clichês bem tóxicos, e eu entendo totalmente por que eles não queriam que a HQ fosse associada a esses clichês / o único casal queer em Heartstopper que CONTÉM clichês tóxicos é (com razão) retratado como tóxico, o que na época era bem raro nas webcomics BL / desde então, foi lançado um monte de mídia queer com relacionamentos muito mais saudáveis, mas naquela época a gente realmente não tinha muita coisa, então eu entendo totalmente por que a Alice não queria que Heartstopper fosse associado ao gênero BL na época.*

SD3 (comentário no *Reddit*): *O gênero BL era bem pior em termos de fetichização e clichês problemáticos nos anos 2000 até o começo de 2010, e definitivamente melhorou nos últimos anos. Eu realmente acho importante pra gente, como comunidade, apontar as partes problemáticas da mídia que retrata pessoas queer – a gente geralmente critica as representações de lésbicas sob a ótica masculina por serem fetichistas e reforçarem estereótipos prejudiciais, mas por que o BL é isento? Como gênero, ele é literalmente criado para a ótica feminina por escritoras mulheres, e só porque é feito por mulheres não significa que não possa cair nos mesmos problemas. / Enfim, Alice Oseman não fez nada de errado, tudo bem gostar de BL e yaoi, mas com certeza é um gênero problemático*

SD4 (comentário no *Reddit*): *Como uma mulher cis, bi que curte muito mangá gay, eu concordo totalmente com a Alice. Comecei pelo menos o dobro, se não mais, de mangás BL do que realmente terminei/acompanhei porque muitos são bem tóxicos. Um monte de histórias se baseiam em dinâmicas de poder estranhas e situações não consensuais que simplesmente não são legais de ler. Com o quão prevalente esse meio é para romance gay, isso só ensina os jovens gays a romantizar situações e pessoas perigosas. Não tem muita coisa por aí para adolescentes queer+ e sites de scan podem tornar isso ainda mais acessível.*



Na SD1, o discurso é materializado em um comentário na plataforma *Tapas*, em que o sujeito enunciador, Alice Oseman, publica seu quadrinho *Heartstopper*, aquele que fizemos uma descrição prévia anteriormente. Veremos que as próximas SDs concordam com sua opinião sobre o “gênero” BL e/ou criticam apenas a forma como o sujeito escolheu suas palavras.



A SD2 é uma das que critica a forma que Oseman construiu seu discurso, porém concorda com sua posição. O sujeito enunciador afirma que, na época da publicação dos quadrinhos, as *webcomics* de BL eram repletas de “clichês bem tóxicos”, ainda menciona que esses clichês estavam presentes em outras obras de romance, mas que era “especialmente ruim no gênero BL”. Mais para o fim do comentário, o sujeito diz que nos últimos tempos foram lançadas obras *queer* “mais saudáveis” e que compreendia os motivos de Oseman não querer sua obra relacionada ao BL.

As duas últimas SDs, 3 e 4, continuam a tratar do BL como um “gênero” e quase como uma amálgama, em que todas as obras BL estariam inseridas em um mesmo “tipo” e seguiriam uma mesma estrutura considerada “tóxica” e “problemática”. A SD3 em particular traz o termo “fetichização”, que será mais bem trabalhado no meu TCC, e questiona por que o BL estaria “isento” de críticas (mas não comprova essa falta de críticas de forma alguma). Já a SD4 começa com o sujeito se identificando como uma mulher cis integrante da comunidade *queer* e logo depois concordando com o posicionamento de Oseman. O sujeito enunciador traz também sua experiência na juventude com BLs “tóxicos” baseados em

“dinâmicas de poder estranhas e situações não consensuais”. Por fim, o sujeito afirma que esse meio, provavelmente o meio BL, ensina os jovens gays a “romantizar situações e pessoas perigosas”.

Podemos perceber, ao analisar essas SDs, que esses sujeitos, em geral, compartilham da mesma posição-sujeito de Oseman, essa PS podemos chamar de “PS fiscalizadora”. Chamamos assim, pois nota-se um desejo de fiscalizar o que pode e o que não pode no BL por parte desses sujeitos. Parece haver uma generalização de todo o “gênero” BL ou, pelo menos, uma generalização do que ele supostamente costumava ser. Os sujeitos enunciadores aparentam concordar que o BL há alguns anos atrás era “problemático”, “tóxico” e “fetichizador”, o que, de acordo com eles, é prejudicial. Esses enunciadores, contudo, não justificam de forma explícita o efeito de sentido “prejudicial”, apenas o sujeito da SD4, em particular, aponta as dinâmicas de poder apresentadas nos BLs de sua adolescência, sem dar exemplos, e afirma que isso não seria bom, pois ensina coisas “perigosas” aos jovens gays, como mencionado anteriormente.

Em seguida, veremos SDs que se opõem à PS fiscalizadora. As SDs a seguir foram coletadas em comentários da mesma publicação no *Reddit* que defendia o comentário de Alice Oseman e de uma discussão na rede social *Bluesky*.



★ Oposição à PS fiscalizadora

SD5 (comentário no Reddit): *Eu não tenho acompanhado esse drama, então não li as declarações da Alice e não tenho opinião sobre elas, mas tenho um probleminha com o que você escreveu. Os elementos problemáticos dos mangás BL que você está criticando também são encontrados em séries hétero e lésbicas. Acho frustrante e confuso quando as pessoas pegam no pé do romance gay por escolhas de história que estão presentes em todo o gênero romance. Tipo, por quê? O que está acontecendo aqui?! Eles fizeram coleta de dados demográficos sobre fãs de BL e algo como 50% não são héteros. Chamar a base de fãs de hétero simplesmente não é verdade.*

SD6 (comentário no Reddit): *Heartstopper foi inspirado em mangá BL. É por isso que as pessoas têm mais problemas com ela, porque ela basicamente pegou um enredo básico que você encontra em muitos mangás BL e então ficou lá e disse que a mesma inspiração é problemática. Ela gosta de mangá BL, mas se não houver sexo, ela fica tipo "não é como outros mangás BL, é um mangá MLM" tipo de atitude. Seus pensamentos são loucamente problemáticos e é apenas ela tentando se colocar em uma posição moralmente superior como todos os americanos – tentando agir como se fossem melhores que todos os outros.*

SD7 (quote no Bluesky): *Eu acho daora de assistir, mas aí lembro que tem uma tonelada de conteúdo asiático tratando sexualidade queer sem essa barreira moral. Obras em que Alice pegou inspiração e depois cuspiu em cima pq a obra dela é tão mais "correta"... Dá é nojo.*

SD8 (quote no Bluesky): *eu concordo que é ótimo ter séries YA que são explicitamente lgbs e leves e que jovem gosta mas meu problema com heartstopper em específico tá mais no texto que reflete as ideias de alguém que tem vergonha de considerar a história como bl/yaoi pq "não é nojento como essas histórias aí".*

A SD5 é uma resposta direta ao usuário do *Reddit* que fez a publicação principal defendendo o comentário de Oseman. O sujeito enunciador argumenta que os elementos problemáticos apontados como presentes em histórias BL, também estão presentes em histórias românticas que apresentam casais héteros ou lésbicos, e questiona os motivos desses elementos serem mais julgados quando fazem parte de um BL. Além disso, o sujeito menciona uma pesquisa que teria apontado que aproximadamente metade dos fãs de BL não são héteros, sendo assim a afirmação comum de que o *fandom* de BL é formado em sua maioria por mulheres héteros cai por terra. Não é apontado de qual pesquisa o sujeito está falando, mas o levantamento de dados feito pela pesquisadora brasileira Alice Coelho (2023) aponta resultados parecidos, o que pode demonstrar que o sujeito não está inventando dados.

Ainda dentro dos comentários da publicação no *Reddit*, o usuário enunciador da SD6 aponta uma espécie de hipocrisia no comentário de Oseman, já que há indícios de que a autora teria se inspirado em mangás BL para a criação de *Heartstopper* e há várias semelhanças com o enredo de muitos BLs colegiais, no entanto, de acordo com o sujeito, Oseman acusa esses BLs de serem problemáticos e sua obra estaria supostamente isenta dessas problemáticas. O sujeito também indica uma aparente ideia de superioridade moral vinda de Oseman por sua obra não ter cenas de sexo explícitas e termina afirmando que essa é uma característica de todos os americanos (estadunidenses), embora Oseman seja inglesa.



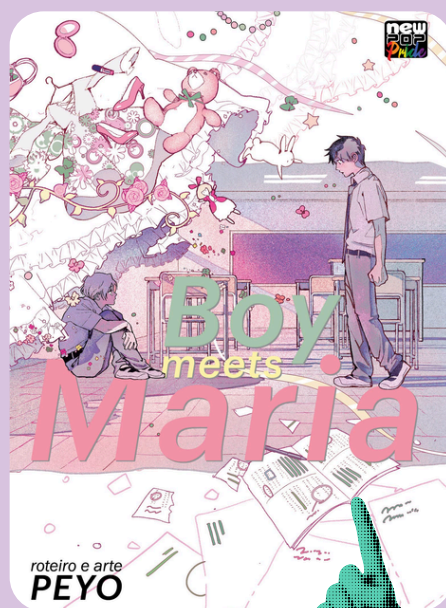
Já as SDs 7 e 8 estão dentro de outra discussão sobre o mesmo assunto, dessa vez na rede social *Bluesky*. O sujeito enunciatador da SD7 afirma que gosta de assistir algo, que nesse caso seria a série *live action* de *Heartstopper*, no entanto acaba lembrando que existem muitos outros conteúdos asiáticos *queer*, imagina-se que além do BL, sem essa “barreira moral”, que seria a contestação da representação de certas estruturas de relacionamentos *queer* e presença de cenas sexuais de diferentes formas. O sujeito, assim como o anterior, menciona a inspiração de Oseman em BLs e seu suposto desdém posterior a elas, novamente apontando como motivo a ideia de “correto”. A SD termina com o sujeito afirmando que essa atitude “dá é nojo”, demonstrando indignação com a suposta atitude dos sujeitos inscritos na PS fiscalizadora.

Por fim, a SD8 comenta que concorda sobre ser positiva a existência de obras *YA* (*Young Adult*/Jovem Adulto) “explicitamente *lgbts* e leves”. Nesse contexto, o “leve” pode implicar em “sem cenas de sexo” e/ou sem uma forte carga dramática, ou até mesmo sem tragédias, como era (e às vezes ainda é) em obras que trazem personagens *queer*. Entretanto, o sujeito adiciona que o seu problema com *Heartstopper* é o texto que, segundo o enunciatador, reflete os pensamentos de alguém que “tem vergonha de considerar a história como *bl/yaoi*”, pois não quer que sua obra seja vista como outras que ela possivelmente considera como “nojentas”.

Sendo assim, podemos perceber que os sujeitos enunciatadores das SDs acima fazem parte de uma posição-sujeito que podemos chamar de “PS *fujoshi*”. Nomeamos dessa forma, pois o termo “*fujoshi*” é utilizado para denominar os fãs de BL e foi, inicialmente, usado como um termo pejorativo para tratar de fãs de BL.

As duas posições-sujeito e algumas considerações

A partir da análise, podemos delimitar a existência de duas posições-sujeito em jogo dentro de uma formação discursiva que abarca sujeitos leitores de obras *queer*: a PS fiscalizadora e a PS *fujoshi*. Percebemos, inicialmente, que as duas PS utilizam a palavra “problemático” para categorizar coisas diferentes. Assim, podemos perceber que o termo “problemático” possui uma opacidade dentro dessa formação discursiva, podendo produzir distintos efeitos de sentido dependendo de qual PS o enuncia. Para a PS fiscalizadora, o que é problemático parece vir de um discurso mais carregado por uma ideologia moralizante, trata-se daquilo que foge de como relacionamentos *queer* deveriam ser retratados, do que supostamente ensina “coisas perigosas” aos jovens gays e, portanto, não é bem visto nem pelos próprios integrantes da PS nem por sujeitos inscritos na formação discursiva tradicional e dominante em nossa sociedade. Já a PS *fujoshi* vê como problemático as atitudes da PS fiscalizadora, a necessidade de que os enredos de seus BLs sejam mais higienizados e cumpram com aquilo que os coloca em uma posição de “superioridade moral” por não consumirem o mesmo BL “sujo” que o *fandom fujoshi*.



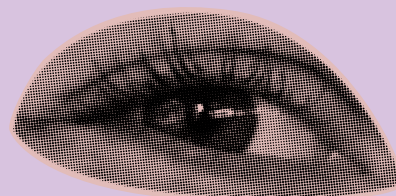
Mas, afinal, quem é o que define o que é limpo e o que é sujo? E por que isso importa? Ao notarmos que a PS fiscalizadora possui um desejo por controle dos enredos BL seguindo uma cartilha moral de uma FD diferente da sua, que efeitos de sentido isso produz? É possível considerar que essa PS segue um movimento que temos visto acontecer em outras posições-sujeito da FD *queer*, ou até mesmo de uma FD progressista em geral, que é a vontade de produzir apenas efeitos de sentido “positivos” para que uma PS mais tolerante e flexível da FD tradicional/dominante os aceite. Podemos dizer até mesmo que isso funciona como um “mecanismo de sobrevivência”, ou seja, os sujeitos inscritos nessas posições-sujeito têm a ilusão de que ao serem vistos agindo de formas que contemplem práticas discursivas de uma FD heteronormativa e cristã seriam poupados da violência e, quem sabe, respeitados.



Em oposição, a PS *fujoshi* demonstra contrariedade a essas formulações que buscam pela higienização do BL reafirmando, mesmo que indiretamente, a liberdade de representação artística. Nessa PS, predomina a prática discursiva contra censura moral nos enredos e consumo de BL, legitimando as diversas representações de pessoas *queer* em função da arte e também do simples entretenimento. O que corrobora com as práticas disruptivas e transgressoras comumente vinculadas à comunidade *queer*.

Sendo assim, observamos que existe por parte da PS fiscalizadora uma necessidade de validação vinda dessas posições-sujeito mais tolerantes da FD tradicional/dominantes, aquelas que admitem casais homossexuais, por exemplo, desde que sigam os parâmetros de uma família/casal considerado tradicional. Essa validação se dá por meio da produção de um imaginário higienização de suas narrativas, não apenas nos quadrinhos *Boys Love*, e comportamentos. Dessa forma, os sujeitos inscritos nessa PS podem se sentir “seguros” e “aceitos”. Além de serem bem vistos pela própria PS que se autofiscaliza para que seus integrantes não consumam o que é “problemático”.

Outro detalhe que podemos notar é que, em quase todas as SDs da primeira PS, há denominação de BL como “gênero”, sendo que BL, originalmente, pelo menos, é uma demografia. Demografia, no contexto de mangás, é o público a quem aquelas obras são destinadas, algumas demografias até mesmo são nomeadas de acordo com o público destinado, como, por exemplo, *shoujo* (meninas jovens) e *shounen* (meninos jovens). Talvez até por conta disso exista uma certa confusão, já que o nome não indica um público e, na verdade, dá uma ideia de conteúdo, o que pode gerar alguns equívocos, inclusive, pois os mais diversos gêneros podem aparecer em obras BL. Porém, dentro do contexto da PS fiscalizadora, podemos pressupor que esses sujeitos utilizem do termo “gênero” não apenas para categorizar, mas sim para amalgamar todas as possibilidades de obras BL em uma única coisa e essa única coisa, segundo a PS fiscalizadora, apresenta conteúdos que escapam do imaginário higienizado que buscam construir. Isso levanta um questionamento: Por que o BL, que é uma categoria que abrange tantos gêneros e obras diferentes, está sendo julgado e avaliado por essa PS como algo homogêneo?



Dessa forma, podemos assumir que há um embate entre essas duas PS dentro de uma FD que comporta leitores de obras *queer*. Embate esse que vai para além do BL e outras obras narrativas, está presente em discursos sobre a comunidade, em julgamentos de comportamento e diversas situações, adentrando outras posições-sujeito de uma FD progressista. Esse embate nos mostra várias nuances sobre uma juventude *queer* atual que, por um lado, busca aceitação por meio de uma poda de sua própria cultura e por outro, se agarra ainda ao disruptivo que foi uma das características marcantes do movimento LGBTQ+ no século XX. ■

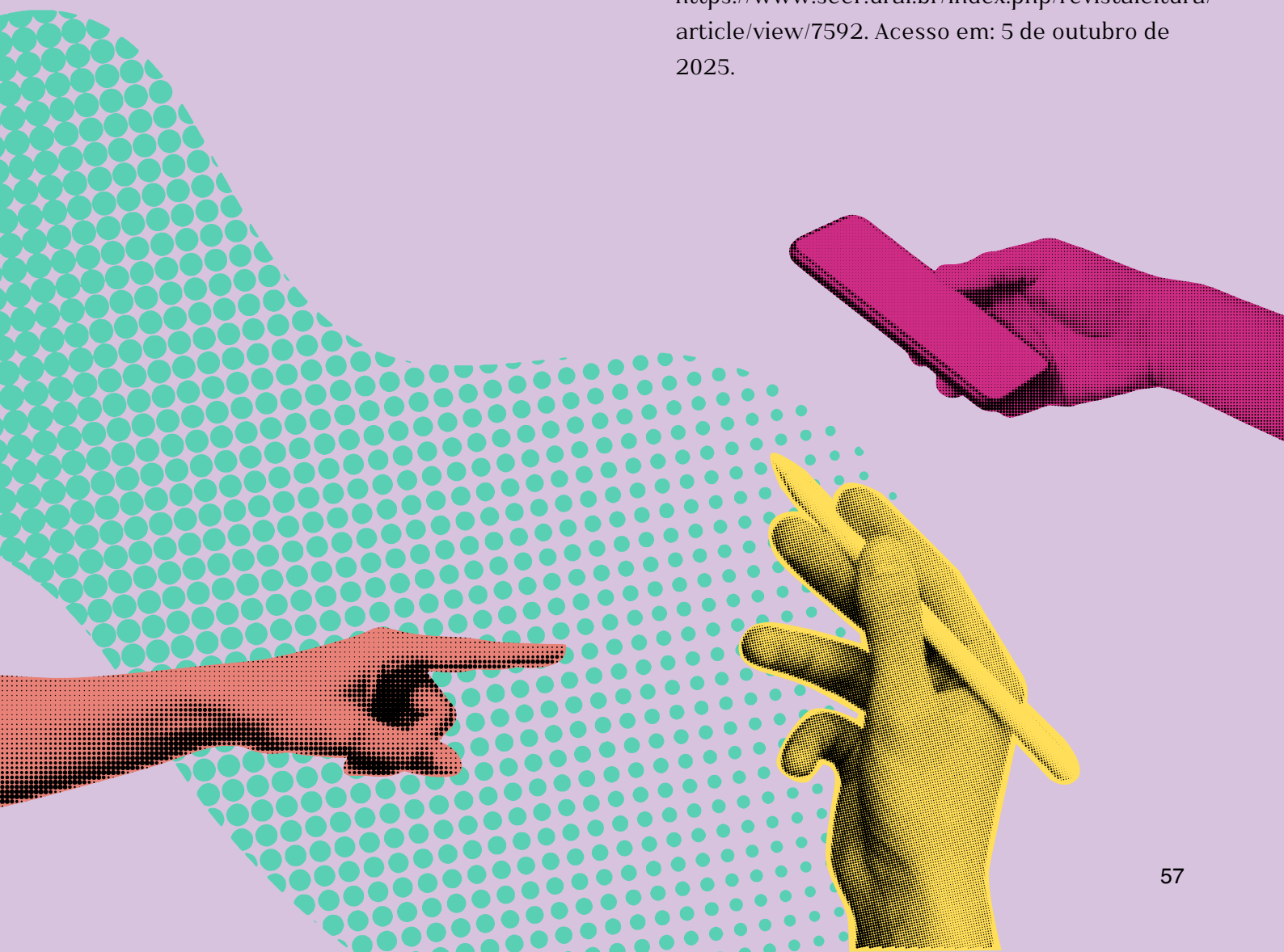
Terminamos esse texto com mais uma questão: será mesmo que precisamos nos apagar para sermos vistos/as/es?

REFERÊNCIAS

COELHO, Alice de Aquino Moura. Quem é a fujoshi brasileira? Uma pesquisa sobre o perfil dos consumidores de Boys Love do Brasil. **Revista Multidisciplinar de Estudos Nerds/Geek**, Rio Grande, v.5, n.9, jul. – dez. 2023. p. 54-65.

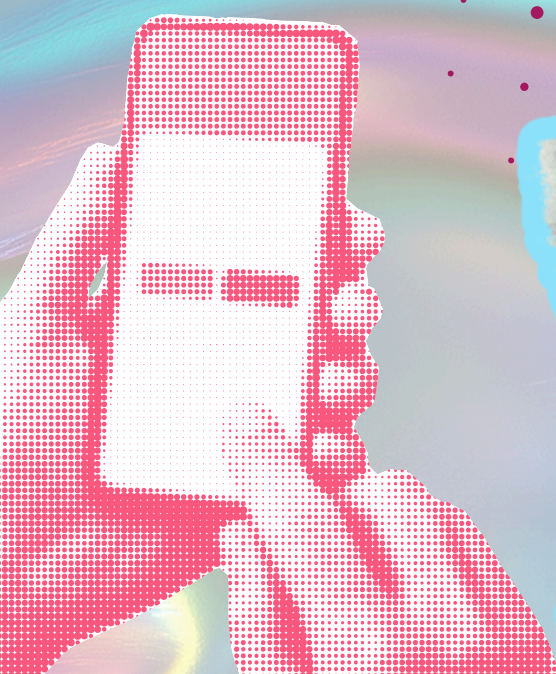
FERNANDES, Carolina; VINHAS Luciana Iost. Da maquinaria ao dispositivo teórico-analítico: a problemática dos procedimentos metodológicos da Análise do Discurso. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, v. 19, n. 1, p. 133-151. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/rRz87WNqcgHL9rbY3GrbPHqL>. Acesso em 5 de outubro de 2025.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. Lugares de enunciação e discurso. **Revista Leitura**, [S. l.], v. 1, n. 23, p. 15-24, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.199923.15-24. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7592>. Acesso em: 5 de outubro de 2025.





O DISCURSO SOBRE O CORPO FEMININO NAS REDES SOCIAIS: UMA ANÁLISE DE COMENTÁRIOS



ALINE BATISTA NUNES

Somos assombradas pelo medo do corpo. Talvez porque saibamos que tudo, no corpo, grita contra o domínio. Todo corpo grita por liberdade e prazer (Ivone Gebara).

Ao longo da história, percebe-se que o corpo feminino deixou de ser visto apenas como uma estrutura biológica e passou a constituir-se como um “lugar” sobre o qual se formulam diferentes discursos. Desde as sociedades da antiguidade, aproximadamente entre o segundo milênio a.C e, em seguida consolidado na Idade Média, a ideologia patriarcal instituiu o discurso de que o “ser mulher” estava quase, exclusivamente, associado à função reprodutiva, ao cuidado do lar, à obediência ao marido e à satisfação de suas vontades. Esse discurso produziu sobre a mulher uma formação imaginária que transpassou séculos e mantém-se atualizada até os dias de hoje.

Não obstante, na atualidade, percebe-se que a materialidade do corpo tornou-se alvo de novas práticas sociais que o submetem a críticas, ironias, normatizações e padronizações estéticas preestabelecidas que se modificam conforme as pressões culturais de determinada conjuntura social. Nesse sentido, o corpo da mulher é, constantemente, objeto de consumo, domínio e submissão às pressões pela ideologia da padronização, cujo propósito é singular: dominar, determinar e limitar.



Além disso, outro fator importante a destacar é a atuação da formação discursiva católica nesse processo de objetificação. Isso porque, na antiguidade, a doutrina cristã reforçou padrões de comportamento e princípios voltados, especificamente, para a submissão da mulher. Assim sendo, seja na valorização da virgindade ou, então, na condenação do desejo sexual feminino, a religião contribuiu significativamente não apenas para o controle, mas, também, para a consolidação da dominação da figura feminina. Conforme afirma Moi:

A religião não se restringe, então, apenas ao local de encontro com a fé e a espiritualização do homem, mas assume a posição de instituição de domínio e controle social, ditando regras e impondo normas individuais e coletivas. (Moi, 2025, p. 25)

No entanto, você já refletiu de que maneira esses discursos são formulados? Quais são as possíveis intenções por trás deles? Como circulam e quais são os seus principais alvos? Baseando-se nesses questionamentos, buscaremos compreendê-los fundamentando-se na perspectiva da Análise de Discurso.



Assim sendo, o corpo, nesse estudo, não pode ser resumido apenas à sua dimensão biológica, mas como materialidade pelo qual o sujeito se constitui e significa no espaço social e histórico. Em outras palavras, é possível afirmar que ele (o corpo) é um lugar de produção de sentidos, isto é, a matéria pela qual a linguagem e a ideologia se apresentam, conforme salienta Orlandi (2012, p. 85): “Enquanto corpo simbólico, corpo de um sujeito, ele é produzido em um processo que é um processo de significação, onde trabalha a ideologia, cuja materialidade específica é o discurso.”. Por isso, não é possível afirmar que o corpo é algo, especificamente, natural e transparente. Ao contrário, Orlandi (2012) exemplifica:

[...] nem os sujeitos, nem os corpos, pensando-se a significação, são evidentes. Ainda é sempre a opacidade, a não transparência da linguagem, que se apresenta quando pensamos discursivamente. (Orlandi, 2012, p. 92)

Assim, é possível compreender que o corpo é uma materialidade simbólica, discursiva e portadora de significados. Além disso, ele é atravessado por processos de linguagem, história e ideologia que o antecedem, ou seja, antes mesmo do sujeito ter consciência de si, o seu corpo já está significando na sociedade. Dessa maneira, como corpo feminino gordo, por exemplo, marcado pela estigmatização; enquanto corpo magro, vinculado a ideias estéticas de beleza, ou ainda como corpo negro, transposto por construções históricas de racismo, definindo a forma como somos visualizados, identificados e como existimos no mundo.

É em detrimento dessas razões que, na maioria das vezes, podemos analisar o corpo funcionando como materialidade discursiva, como destacam Fernandes e Martins:

Por meio dessa manifestação corporal, vemos o corpo funcionando como uma materialidade discursiva, pois, através dele, é possível quebrar o silêncio até mesmo daqueles que acreditavam estar sem voz frente à opressão. (Fernandes; Martins, 2022, p. 25)

Nesse sentido, o presente artigo visa refletir acerca da representação dos corpos femininos nas redes sociais. A partir disso, busca-se analisar comentários de internautas sobre as imagens 1 e 2 divulgadas, a fim de discutir de que maneira tais interações revelam estereótipos, padrões estéticos e discursos produzidos socialmente que recaem sobre o corpo da figura feminina. A seguir apresentam-se as imagens:

Imagem 1



Parece que ela trocou um craque pelo outro.



11:07 PM - 23 de fev de 2020 - Twitter Web App

7,5 mil Retweets 72,9 mil Curtidas

Imagem 2



herdeirodosfamosos

Fernanda Torres fazendo caminhada e linda como sempre.



raphaelkevin 11 sem

Esse tipo de piada que deveria ir pra cadeia, não as do Léo Lins

Responder



nutri.acttion 16 sem

Jurei que era um cracudo

Responder



paulosiwsan 11 sem

Linda onde? 😊

Responder



marcelofsg 20 sem

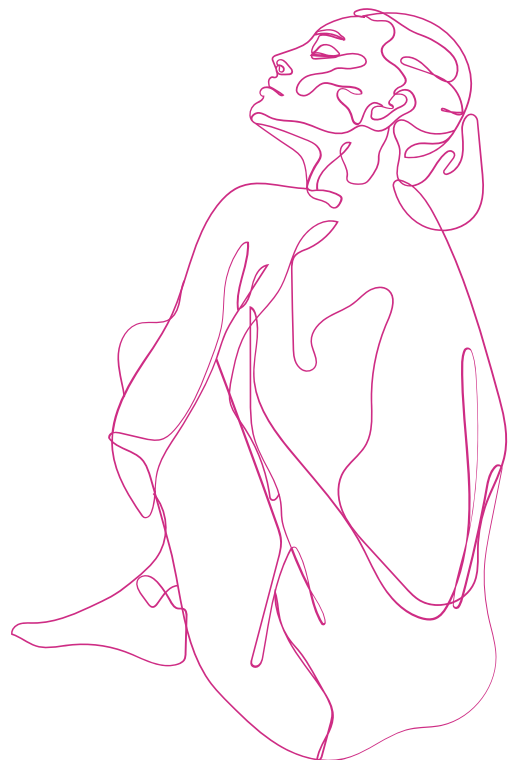
A beleza ela deixou em casa quando saiu

Responder



Em um primeiro plano, na imagem 1, a atriz Bruna Marquezine, como sugere o ambiente na foto, estaria em uma festa, aparentemente em uma casa noturna, vestindo roupas que deixam seu corpo em evidência. O comentário (o *tweet*) foi realizado em uma das redes sociais de um apresentador de televisão e comediante conhecido por utilizar um humor de certa maneira, ácido, provocativo, sarcástico e, na maioria das vezes, polêmico, como demonstra a imagem 1: “parece que ela trocou um craque pelo outro”. Outro aspecto indispensável para ser mencionado aqui é que, no ano de 2013, a atriz havia se relacionado com um astro de futebol, finalizado o relacionamento em meados de 2018.

O discurso dispara um duplo sentido, uma vez que a palavra “craque” pode significar tanto um jogador de futebol habilidoso, quanto a droga “crack” e, paralelamente, estabelece uma comparação pejorativa entre a aparência física da artista ao retrato do usuário de entorpecentes. E, dá-se a entender que, a mulher ali retratada teria trocado um “craque” (um jogador habilidoso), pelo uso de substâncias ilícitas.



Com base na perspectiva de Orlandi (2002), o discurso é a prática de linguagem, ou então, a palavra em movimento, e considera que o estudo do discurso foca em compreender a produção de efeitos de sentidos por meio da língua (a materialidade), levando-a em consideração, bem como, o contexto, a história e o sujeito. Posto isso, esse comentário não pode ser lido como, somente, uma piada inocente. Ao contrário, ele se insere em uma formação discursiva que, com base no pensamento de Michel Pêcheux, tal qual explica Maldidier:

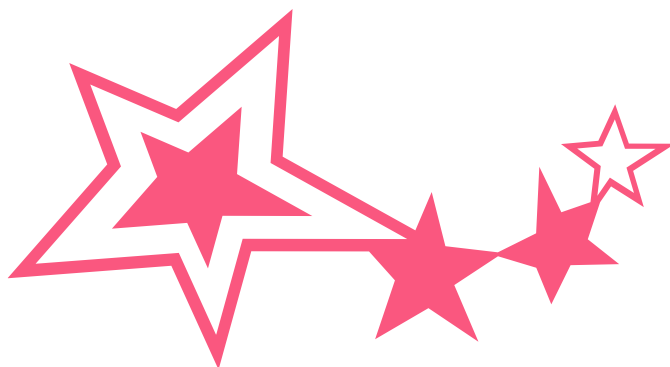
[...] o conceito de 'formação discursiva' é muito mais rigoroso que, por exemplo, o de 'prática discursiva'. Articulada sobre ideologia, a 'formação discursiva' é totalmente pega pela história, referida a uma relação de forças, pertence a uma conjuntura dada; ela é pois estranha a qualquer perspectiva tipológica. (Maldidier, 2017, p. 52)

Dessa forma, a formação discursiva materializa a depreciação dos corpos femininos, expondo e corroborando para a prática de ridicularização. Visualizamos, nesse caso, que a mulher é resumida à dependência química, configurando-se como um objeto de humor. Isso ocorre porque o sujeito que produz o enunciado fala a partir de uma "posição social de prestígio", ou seja, de um artista midiático que, segundo a formação imaginária da sociedade, possui a "permissão" para dizer o que diz em tom humorístico. Embora o discurso se apresenta como humor, ele funciona, na realidade, como efeito de violência.

Assim, esse tipo de comentário pode produzir diferentes efeitos de sentido, que modificam-se de acordo com as condições de produção, devido à ideologia ligada ao pensamento catolicismo e à cultura do machismo. Com base em Orlandi (2012):

[...] O sentido é assim uma relação determinada do sujeito – afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia [...] (Orlandi, 2002, p. 47)

Na segunda imagem, é possível observar novamente como o corpo da mulher se transforma em um "lugar" de disputa de sentidos. Os comentários **"Linda onde?"**, **"Esse tipo de piada que deveria ir prapara a cadeia, não as do Léo Lins"**, **"A beleza ela deixou em casa quando saiu"** e **"Jurei que era um cracudo"**, reafirmam o corpo enquanto a materialidade discursiva que manifesta-se conforme às posições ideológicas em curso. Assim, ao exibir seu corpo publicamente, a figura feminina e, nesse caso, a atriz Fernanda Torres, torna-se alvo de diferentes enunciações, que ou o valorizam ou o ridicularizam, sempre sustentadas por um imaginário social a respeito da beleza, da sensualidade e da moralidade.



Nesse processo, nota-se a presença de diferentes formações discursivas que produzem sentidos acerca da imagem. A primeira possibilidade está relacionada à associação do corpo feminino à beleza e à sensualidade representado por elogios como “linda como sempre”. Em contrapartida, a outra FD que produz a desqualificação e, conseqüentemente, a ridicularização como se observa no comentário “a beleza ela deixou em casa quando saiu”, que reduz a mulher a um objeto de desprezo ou piada. Esses comentários, embora apresentem-se como simples opiniões individuais, são efeitos gerados pela memória discursiva, sustentado por ideologias como a ligada ao catolicismo que historicamente regulam o corpo da mulher, como define Orlandi (2002):

[...] O sentido é assim uma relação determinada do sujeito- afetado pela língua- com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia[...] (ORLANDI, 2002, p. 47)

Assim, o corpo feminino, quando representado em discursos como esses, deixam de ser vistos apenas como uma “presença física”. Dessa maneira, ele passa a ser compreendido como um “símbolo”, sobre o qual a sociedade insere sentidos e valores. A partir de comentários como os realizados nas postagens supracitadas, o corpo funciona como um espaço de visibilidade e, também, de controle social. Isso porque, nele são concentrados pensamentos pré-construídos e já naturalizados sobre a figura feminina. Nesse sentido, o corpo é frequentemente interpretado e julgado sob a perspectiva do outro, mostrando que sua significação é resultado desses processos discursivos que o definem.

Diante das imagens e comentários analisados acerca do corpo feminino, fica evidente que ele é atravessado por discursos que reforçam e concebem força ao movimento machista. Essas publicações não produzem apenas a exposição da mulher, mas contribuem para um imaginário discursivo que a define como um objeto de controle e julgamento. Vale destacar que isso acontece, especialmente, em razão das roupas que utilizam e pela forma que decidem exibir seus próprios corpos. Em discursos como os produzidos nas imagens acima, o sujeito que enuncia a partir desse lugar de poder, o qual não necessariamente possuem individualmente, mas que lhes é concebido socialmente por uma estrutura patriarcal que naturaliza o controle sobre o corpo da mulher, sustenta a ideia de que ela deve se submeter a padrões pré-estabelecidos. E, dessa forma, incitam e perpetuam a noção de que se pode produzir outros dizeres semelhantes, instaurando um círculo vicioso que colabora para práticas de violência e a contínua desvalorização da imagem feminina.■

Referências:

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESTIÓ, **Mirella de Holanda. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 511-560, set. 2007.

NETTO, Leticia Rodrigues Ferreira. **Patriarcalismo**. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/sociedade/patriarcalismo/> . Acesso em: 4 out. 2025.



MOI, Aline Fatima. **(Fé)Ministras: no discurso religioso, o corpo feminino**. 2025. 95 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2025.

Disponível em:

<https://tede.unioeste.br/handle/tede/7727>. Acesso em: 4 out. 2025.

MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso** – (Re)ler Michel Pêcheux Hoje. Campinas: Pontes, 2003.

FERNANDES, Carolina; MARTINS, Larissa. Corpo, arte e discurso de resistência na performance Un violador en tu camino. In: FERNANDES, C.; DALTOÉ, A.; AIUB, G. **Efeitos de Freda Indursky na Análise de Discurso**. Mercado de Letras, 2022.

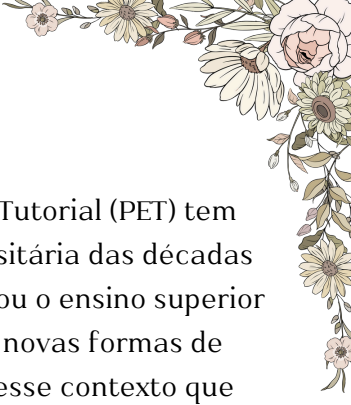
ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2002.



A HISTÓRIA DO PET E A MINHA TRAJETÓRIA NO PET-LETRAS BAGÉ

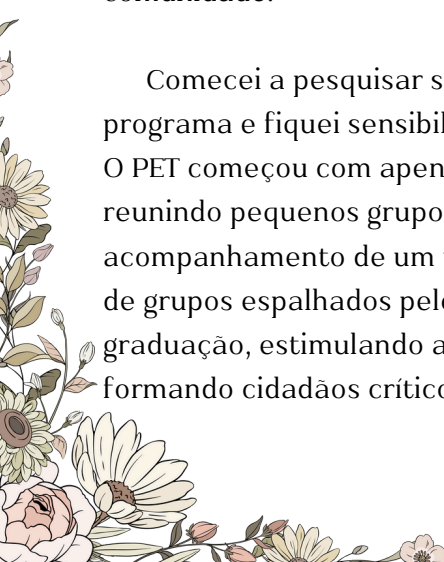
**ILMA TERESINHA
FERREIRA PEREIRA**





Minha experiência com o Programa de Educação Tutorial (PET) começou no terceiro semestre da graduação, no grupo PET-Letras da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Bagé. Desde o primeiro contato, percebi que não se tratava apenas de um projeto complementar, mas de um espaço vivo de formação, diálogo e construção coletiva do conhecimento. O PET me ensinou que aprender é um processo que ultrapassa a sala de aula, pois envolve troca, responsabilidade, autonomia intelectual e compromisso social. Conheci o programa e foi amor à primeira vista, a partir daí, ele se tornou uma parte essencial em minha trajetória acadêmica e pessoal. Assim que ingressei no PET-Letras, percebi rapidamente que se tratava de algo maior do que cumprir atividades ou elaborar relatórios, era um convite para viver a universidade de forma plena, integrada e transformadora.

O PET nasceu em 1979, inicialmente, chamado de Programa Especial de Treinamento, em um pequeno grupo de universidades. Desde então, enfrentou desafios, avaliações e até tentativas de extinção, mas seguiu crescendo e se reinventando. Atualmente, existem 842 grupos espalhados pelo país, esses grupos atuam em instituições de ensino superior públicas e privadas, totalizando a concessão de bolsas a 10.104 estudantes e 842 professores tutores. Para nós, bolsistas do PET, essa trajetória não é somente um dado histórico: é o alicerce que sustenta cada pesquisa que desenvolvemos, cada evento que organizamos e cada ação de extensão que levamos para a comunidade.



Comecei a pesquisar sobre a história do programa e fiquei sensibilizada com sua trajetória. O PET começou com apenas três universidades, reunindo pequenos grupos de estudantes com acompanhamento de um tutor. Hoje, são centenas de grupos espalhados pelo Brasil, fortalecendo a graduação, estimulando a autonomia intelectual e formando cidadãos críticos e comprometidos com

a sociedade.

O Programa de Educação Tutorial (PET) tem suas raízes na reforma universitária das décadas de 1960 e 1970, que transformou o ensino superior brasileiro e abriu espaço para novas formas de qualificação acadêmica. Foi nesse contexto que surgiu, em Minas Gerais, uma experiência pioneira liderada pelo professor Ivon Leite de Magalhães Pinto na então Faculdade de Economia e Administração (FEA). Seu projeto inovador criou um sistema de bolsas que selecionava os melhores alunos, organizados em pequenos grupos de estudo, oferecendo-lhes apoio financeiro e um acompanhamento individualizado. O modelo, financiado pela própria faculdade e por empresas locais, destacou-se por formar profissionais altamente qualificados, muitos dos quais se tornaram professores e pesquisadores reconhecidos.

Houve momentos decisivos nessa história. Em 1999, por exemplo, o programa quase foi extinto. Mas a mobilização da comunidade petiana – tutores, estudantes, apoiadores – mudou esse rumo, provando que o PET não era apenas um programa, e sim uma política pública essencial para o ensino superior. Essa luta culminou na Lei 11.180/2005, que garantiu ao PET a condição de política permanente, consolidando sua importância.

Participar do PET-Letras me mostrou, na prática, o significado dessa trajetória, pois as atividades, as pesquisas, as ações de extensão se transformaram em oportunidades de aprender de forma colaborativa, liderar projetos e contribuir com a comunidade. Mais do que formar profissionais, o programa forma pessoas capazes de transformar a realidade ao seu redor, viver essa experiência é sentir-se parte de uma história que começou antes de nós e, com toda a certeza, seguirá adiante. As reuniões, os desafios e as ações desenvolvidas ao longo do caminho tornam-se momentos de crescimento, porque o PET é,

antes de tudo, um espaço de aprendizado coletivo. Ele nos ensina a pesquisar, dialogar, liderar, trabalhar em equipe e, sobretudo, a sermos persistentes e éticos.

Ao longo de mais de quatro décadas, o PET provou que sua essência é feita de resistência e transformação. No meu caso, essa história não é apenas um registro no tempo, mas algo que percorre minha própria trajetória pessoal. Como estudante, encontrei no PET muito mais que um espaço acadêmico – foi nele que aprendi a pesquisar, a compartilhar conhecimentos e, principalmente, a me redescobrir como futura profissional e cidadã. Contar a história do PET é, para mim, também narrar o meu processo de crescimento, e faço isso com orgulho, porque sei o quanto esse programa tem o poder de impactar vidas – assim como impactou a minha, pois o PET não foi apenas parte da minha formação acadêmica, mas um espaço que transformou minha forma de ver o mundo e de me ver nele. Cada experiência vivida me fez crescer, acreditar no meu potencial e compreender que aprender também é transformar vidas. Mais do que isso, o PET me mostrou que nunca é tarde para iniciar uma nova caminhada, retomar sonhos que pareciam distantes e acreditar que a educação pode nos reconstruir por dentro. Estar no PET é a prova de que a formação não tem idade, prazo ou limites: sempre há tempo para recomeçar, florescer e descobrir novas possibilidades para o futuro.

O Programa de Educação Tutorial (PET-Letras) do campus Bagé da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) foi implantado em 08 de dezembro de 2010 e, desde então, vem desenvolvendo um trabalho voltado para a qualificação da formação acadêmica no curso de Letras. Vinculado às Pró-Reitorias de Graduação, Pesquisa e Extensão, o grupo atua de forma integrada, buscando articular atividades de ensino, pesquisa e extensão que ampliem a

vivência universitária dos estudantes. Suas ações não apenas complementam a formação teórica e prática, mas também contribuem para enfrentar desafios comuns no ensino superior, como a evasão e a permanência acadêmica.

Por meio de projetos interdisciplinares, eventos e iniciativas que promovem o protagonismo estudantil, o PET-Letras fortalece o compromisso com a educação pública de qualidade e incentiva a formação de profissionais críticos, criativos e socialmente engajados.



O PET-Letras Bagé desenvolve projetos e ações de extensão que fortalecem o vínculo entre a universidade e a comunidade, promovendo a integração entre ensino, pesquisa e extensão. Entre os projetos do grupo, destacam-se a Rádio Uni, que tem caráter educativo e cultural e busca levar conteúdos formativos à comunidade acadêmica e externa, e as Rodas de Leitura, que incentivam o hábito da leitura e o debate literário em espaços diversos. Além desses, o grupo realiza ações extensionistas, como o Reforço Escolar, voltado ao apoio pedagógico de estudantes da rede pública, e participa de eventos interinstitucionais e culturais, como o evento binacional realizado no Uruguai, que ampliou o alcance das atividades do grupo para além das fronteiras locais.

Tais iniciativas reafirmam o compromisso do PET-Letras com uma formação acadêmica integral, pautada na responsabilidade social e no diálogo com a comunidade.

O grupo também participa ativamente de eventos regionais e nacionais do Programa de Educação Tutorial, como o ENAPET, o SULPET e o Pampa-PET, realizados anualmente em diferentes universidades do país, o que possibilita a troca de experiências e o fortalecimento das práticas desenvolvidas pelos grupos PET. Além desses encontros, o PET-Letras Bagé marca presença em eventos institucionais da Unipampa, como o SIEPE, e em atividades externas, como o ENCIF, promovido pelo IFSul. Nessas ocasiões, o grupo apresenta trabalhos e experiências desenvolvidas ao longo do ano, resultado de um processo colaborativo de elaboração de resumos e produções acadêmicas, construídos de forma conjunta entre tutora e petianos, o que reforça o caráter coletivo e formativo do programa.



Esse processo envolve a discussão dos temas, a escrita em grupo e a revisão colaborativa, promovendo o aprendizado mútuo e a construção compartilhada do conhecimento. Nos últimos anos, o PET-Letras obteve reconhecimento em diferentes eventos, conquistando premiações por trabalhos apresentados, o que reflete o comprometimento do grupo com a qualidade acadêmica e a relevância social de suas ações.

Ao revisitar a trajetória do PET-Letras, percebo que não estou apenas contando a história de um programa, mas também a minha própria caminhada de estudante. Cada experiência vivida – dos projetos aos desafios superados – foi um convite ao crescimento, à descoberta de novas habilidades e à certeza de que eu fazia parte de algo verdadeiramente transformador e hoje, ao compartilhar essas experiências, sinto que contribuo não apenas para contar a história do PET, mas também para inspirar outros estudantes a se engajarem e a acreditarem na força transformadora que esse programa tem dentro da universidade e na vida de cada um que passa por ele, e eu posso afirmar com toda a certeza, que o PET-Letras foi o meu porto seguro para chegar ao final da graduação, pois o PET não apenas me acolheu, mas me impulsionou a acreditar no meu potencial, fortalecendo meu percurso acadêmico e pessoal.



Ao recordar essa caminhada, sinto uma profunda gratidão por tudo que construí junto ao grupo e por cada oportunidade que me fez chegar até aqui. Só gratidão por ser uma petiana! ■



Referências

CASTRO, Cláudio de M. **O PET visto por seu criador**. 2001. Disponível em: <<https://sites.unipampa.edu.br/petveterinaria/files/2013/06/O-PET-visto-por-seu-criador.pdf>>. Acesso em: mar. 2005.

CORRÊA, Alline. Fernandes; LEMOS, Celina. Borges. **Pet: a gênese do programa de educação tutorial**. In: ENCONTRO NACIONAL DE GRUPOS PET – ENAPET, 11., 2006, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <[http://www.enapet.ufsc.br/anais/PET_A_genese_d o_Programa_de_educacao_tutorial.pdf](http://www.enapet.ufsc.br/anais/PET_A_genese_do_Programa_de_educacao_tutorial.pdf)>. Acesso em: jun. 2019.

MARTIN, Maria da Graça Moraes Braga. **O Programa de Educação Tutorial – PET: formação ampla na graduação**. 2005. 108 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

**ENTREVISTA COM SÁVIO
MACHADO**



Sávio Machado é Produtor Cultural, bageense e possui formação em Artes Cênicas. É ator multifacetado, gosta de fazer tudo um pouco, luz, trilha e cenografia. Iniciou sua trajetória no teatro escolar, em um bairro periférico da cidade chamado Povo Novo, hoje bairro Getúlio Vargas, numa escola da Congregação Salesiana do São Francisco de Sales, hoje colégio São Pedro. Atualmente está à frente do teatro de Santo Antônio, no centro histórico de Santa Tereza, com a missão de reequipar o teatro, atua também junto ao projeto “Fábrica de Gaiteiros” na Casa de Cultura Pedro Wayne e como assessor do escritor Luiz Coronel.



1. *Nós gostaríamos que o senhor se apresentasse e contasse a sua trajetória na cultura de Bagé.*

Resposta: Então, é, me chamo Sávio Machado. Sou um produtor de cultura, com formação em artes cênicas. E sou um ator multifacetado, isso porque eu gosto de fazer tudo um pouco. Passo luz, passo trilha, passo a cenografia, sem exibição. Tenho um gosto profundo por criar produtos visuais para as coisas que faço e para as que, às vezes, sou convidado a fazer.

Iniciei minha trajetória no teatro escolar, em um bairro periférico da cidade chamado Povo Novo, hoje Getúlio Vargas, numa escola da Congregação Salesiana do São Francisco de Sales, hoje São Pedro.

O prédio existe até hoje, mas em 84 foi vendido para o município, dando fim ao nicho popular de educação e cultura produzido pela escola. Nesse sentido, parte daí minha formação.

Sempre tive um trabalho voluntariado na área da cultura, porque eu achava que a escola tinha mudado muito, e eu tinha que retribuir para cidade, para minha cidade, um pouco daquilo que eles tinham me ensinado e que eu podia disseminar para outros jovens. Na antiga FUMBA, faculdade da Fundação Attila Taborda, que hoje é a URCAMP, montou-se, na época, um centro de artes. E foram pra lá alguns estudantes da cidade que tinham um gosto pela cultura, pela música, pelo teatro e aí eles montaram o laboratório de expressão dramática, que tinha ligação direta com o curso de educação artística. Transformamos o laboratório em um vasto grupo.

Até o elenco, os atores começarem a fazer sua própria vida. Porque a gente não consegue sobreviver. Depois disso a universidade fecha o centro de artes, aí perdemos todo o vínculo que pra mim é uma coisa sagrada ter um vínculo com a universidade.

Em um dos governos do doutor Vargas, eu fui chamado pra fazer exposição cultural. E me apaixonei pela cultura popular. Adorava fazer cultura popular. As exposições aconteciam em Hulha Negra e Candiota, que na época eram territórios de Bagé.

Comecei a fazer teatro de bonecos. Depois, eu não achava espaço de trabalho de palco italiano, não achava, não tinha uma sala daquelas de ensaio. Aí comecei a fazer ensaio de rua. Usei a praça, usei o museu, a livraria, esses nichos que eu conseguia porque eu tinha credibilidade com os proprietários, com os empresários. No supermercado, fazia teatro invisível.

Fundamos uma companhia de comédias, chamada “Bufões da rainha”. Querendo trazer a comédia da arte italiana, mas sincronizado com o pampa, com o figura do gaúcho, a prenda, com cenário. Trabalhando com autores locais, porque ninguém conhecia os nossos autores. Eu encontrei e comecei a trabalhar com um escritor Bageense radicado em Porto Alegre, Luiz Coronel, as minhas oficinas eram baseadas em poemas dele. E em março, eu fui convidado pelo governo para assumir o teatro de Santo Antônio, no centro histórico de Santa Thereza.

2. Atualmente, que atividades o senhor está desempenhando?

Resposta: Estou a frente do teatro de Santo Antônio, no centro histórico de Santa Thereza, com a missão de reequipar o teatro. Nesse sentido, o teatro foi reequipado na parte técnica de luz e som e alguns outros beneficiamentos na parte física (estrutural).

3. Como o senhor avalia a questão da cultura em Bagé nos últimos anos?

Resposta: Para isso tenho uma resposta, o retorno dos técnicos. Da informação. De um tesão por fazer cultura, que está vindo com esse retorno e com a vinda do José Britto, atual secretário da cultura que veio para ajustar a cultura. Então, isso se fortaleceu. A retomada de alguns projetos que a gente tinha, o Carnaval das Marchinhas lá em Santa Thereza, a gente ainda não aprofundou outros projetos no Natal que a gente tem, as encenações do auto de natal que a gente quer retomar. Os técnicos não podem ocupar cargos políticos. Os técnicos precisam gestar essas casas, a nossa secretaria sempre teve, depois de fundada, o IMBA, duas bibliotecas, uma fechada brutalmente, o museu e o centro administrativo. É um retorno aí nessa questão política, das leis parlamentares, que ajudam e muito. A gente precisa ter um rigor, assim, de perseverança. De talento. No entanto, mais de cuidado, de amor pela nossa cidade que tem uma riqueza enorme. A gente teve um berço esplêndido. Com nomes, assim, que levaram nossa cidade para o mundo. Precisamos garantir essa memória como grupo de Bagé, uma obra de todos.

4. Como tem sido o trabalho com Luiz Coronel?

Resposta: Comecei a trabalhar com um escritor Bageense, radicado em Porto Alegre, Luiz Coronel, minhas oficinas eram baseadas em poemas dele. Hoje, continuo gerente de seus projetos. Sempre foi muito enriquecedor para mim conhecer a literatura gaúcha através do caminho do Luiz Coronel. E, através dele, cheguei muito perto de outros autores. ■



REVISTA INFORME LETRAS

16ª EDIÇÃO - DEZEMBRO DE 2025 - ISSN 2447-1895

