

Ensino

MÉDIO

PESQUISA

Volume 3

ANNA MARIA DIAS VREESWIJK
EVANDSON PAIVA FERREIRA
ORGANIZADORES





Prof. Ms. Gil Barreto Ribeiro (PUC GO)

Diretor Editorial
Presidente do Conselho Editorial

Prof. Ms. Cristiano S. Araujo
Assessor

Engenheira Larissa Rodrigues Ribeiro Pereira

Diretora Administrativa
Presidente da Editora

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dra. Solange Martins Oliveira Magalhães (UFG)
Prof. Dra. Rosane Castilho (UEG)
Profa. Dra. Helenides Mendonça (PUC GO)
Prof. Dr. Henryk Siewierski (UNB)
Prof. Dr. João Batista Cardoso (UFG - Catalão)
Prof. Dr. Luiz Carlos Santana (UNESP)
Profa. Ms. Margareth Leber Macedo (UFT)
Profa. Dra. Marilza Vanessa Rosa Suanno (UFG)
Prof. Dr. Nivaldo dos Santos (PUC GO)
Profa. Dra. Leila Bijos (UCB DF)
Prof. Dr. Ricardo Antunes de Sá (UFPR)
Profa. Dra. Telma do Nascimento Durães (UFG)
Profa. Dra. Terezinha Camargo Magalhães (UNEB)
Prof. Dra. Christiane de Holanda Camilo (UNITINS/UFG)
Profa. Dra. Elisângela Aparecida Perereira de Melo (UFT-TO)

Anna Maria Dias Vreeswijk
Evandson Paiva Ferreira
ORGANIZADORES

ENSINO MÉDIO PESQUISA

VOLUME 3

Goiânia-GO
EDITORA ESPAÇO ACADÊMICO
2019

Copyright © 2019 by Anna Maria Dias Vreeswijk, Evandson Paiva Ferreira (orgs.)

Editora Espaço Acadêmico

Endereço: Rua do Saveiro, quadra 15 lote 22 casa 2 Jardim Atlântico

CEP 74343-510 Goiânia Goiás – CNPJ:24.730.953/0001-73

www.editoraespacoacademico.com.br

Contatos:

Prof Gil Barreto (62) 9 8345-2156

Larissa Pereira (62) 9 8230-1212

(62) 3946-1080

Diagramação: Marcos Diques

www.diguesdiagramacao.com.br

Capa: Projetado por freepik.com

Designer: Larissa Luz dos Santos

larissasantoswb@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

E59

Ensino Médio Pesquisa : volume 3). - [livro eletrônico]. - Organizadores: Anna Maria Dias Vreeswijk, Evandson Paiva Ferreira. - Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2019 222 p.; PDF

Inclui referências bibliográficas

ISBN:978-65-80274-46-8

I. Ensino Médio - TCEM. 2. Ensino Médio - pesquisas. I. Vreeswijk, Anna Maria Dias (org.). II. Ferreira, Evandson Paiva (org.).

CDU: 37.046.14

Índice para catálogo sistemático

1. Ensino Médio - pesquisas..... 37.046.14

DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou por qualquer meio, sem a autorização prévia e por escrito dos autores. A violação dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

2019

SUMÁRIO

- 7 ASSÉDIO SEXUAL NO AMBIENTE UNIVERSITÁRIO
 Profa. Dra. Anna Maria Dias Vreeswijk
 Deborah da Silva Queiroz
- 31 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO E SEUS SÍMBOLOS
 Prof. Dr. Danilo Rabelo
 Carolina Corvinela Santos
- 61 O BRANQUEAMENTO DO ROCK ENTRE OS ANOS 1950 E 1960
 Prof. Dr. Allysson Fernandes Garcia
 Pedro Henrique Cunha Kastelijns
- 87 A MUSICALIDADE NA LÍRICA DE BAUDELAIRE
 Profa. Dra. Silvana Matias Freire
 Nayara Cavalcante de Freitas
- 113 TATUAGENS: UM TABU AINDA NO SÉCULO XXI
 Profa. Ms. Fabiana Perpétua Ferreira Fernandes
 Giovanna Oliveira Figueiredo

I33 O PAPEL DO NUTRICIONISTA NA ALIMENTAÇÃO ESCOLAR

Profa. Ms. Iris Oliveira de Carvalho

Mariana Vieira da Cunha

I45 A VIDA DO LOBO-GUARÁ EM CATIVEIRO

Profa. Ms. Ana Maria da C. Silva

Alice Felipe Biasi

ASSÉDIO SEXUAL NO AMBIENTE UNIVERSITÁRIO

Profa. Dra. Anna Maria Dias Vreeswijk
Deborah da Silva Queiroz

RESUMO

O presente trabalho investiga a ocorrência de assédio sexual dentro de uma universidade do estado de Goiás. O objetivo principal é analisar as falas das vítimas, buscando compreender o que elas entendem por assédio sexual, como ocorreram esses casos, como a universidade lidou com esta questão e se, na concepção das vítimas, elas foram atendidas e devidamente amparadas. Como metodologia, usamos a pesquisa de campo e elaboramos um questionário a respeito do assunto que foi disponibilizado em dois grupos de redes sociais vinculados à universidade na internet.

Palavras-chave: Assédio sexual. Violência. Gênero. Universidade.

1 INTRODUÇÃO

Apesar de a luta feminista ter conseguido inúmeras vitórias para a igualdade entre os gêneros, a violência sexual ainda se mostra uma realidade atormentadora na vida de muitas mulheres. Mesmo em ambientes que pensamos ser mais protegidos desse tipo de violência, como na universidade, ela é recorrente.

Pensamos estarmos protegidos nos espaços universitários por estes serem ambientes de indivíduos com maior escolaridade, onde temos a visão de que há pessoas mais esclarecidas e com mais oportunidade de reflexão. Todavia, a instrução formal não é suficiente para eliminar a ocorrência deste tipo de violência tanto em seus próprios espaços de atuação quanto na vida cotidiana. Seja em sala de aula, seja nas dependências da universidade e até mesmo na interação entre alunos ou professores e alunos, o assédio sexual é visto e vivenciado constantemente.

Eu, como aluna e como mulher, presencio e sofro diversas situações de assédio que ocorrem cotidianamente no espaço universitário. O que me motiva a fazer esta pesquisa é buscar a devida visibilidade ao tema. Optei, nesta pesquisa, por privilegiar as respostas de participantes. A nossa busca principal é a de ouvir as pessoas que sofreram com o assédio sexual dentro da universidade, analisando, de forma mais sensível, os seus relatos.

Para a realização desta pesquisa, foi escolhida uma universidade localizada no estado de Goiás. A problematização deste estudo gira em torno da questão: “Há ocorrência de situações ou casos de assédio ou violência sexual no ambiente desta universidade? Se sim, como essa situação ocorre e como ela é enfrentada pela instituição e por seus alunos?”

Buscamos aprofundar a questão colhendo as vozes das vítimas, tentando compreender seus sentimentos, suas reações aos acontecimentos e também como elas se sentem e/ou reagem em relação aos órgãos competentes da universidade. Devido a isso, decidimos trabalhar com relatos de vítimas que tenham sofrido assédio sexual no ambiente universitário, visando, a partir destes relatos, evidenciar suas concepções sobre o que é assédio sexual e o que aconteceu com elas, as sequelas sofridas pelas vítimas após essas agressões em sua vida social ou acadêmica e como os órgãos competentes tratam este assunto em relação à denúncia das vítimas e em relação às providências contra os agressores.

Foi utilizada nesta pesquisa a metodologia de coleta de dados por meio da elaboração e disponibilização de questionários a serem respon-

didados por quem se identificasse com a temática proposta. Na divulgação, foi especificado que os participantes da pesquisa deveriam se identificar como vítimas de assédio sexual ocorrido dentro da universidade campo.

A partir dessa decisão, surgiu a questão de como disponibilizar este questionário de forma a ter grande abrangência e propiciar conforto para que as pessoas pudessem respondê-lo mantendo sua privacidade e anonimato. Com este pensamento, foi decidido então disponibilizar este material em grupos sociais da internet. Como se trata de algo traumático, não quisemos expor as vítimas ao constrangimento de relatar o ocorrido diante de uma pesquisadora com a qual não têm intimidade.

Para isso, buscamos então uma ferramenta que pudesse nos fornecer as informações necessárias para a pesquisa de forma que as vítimas tivessem total liberdade de expor suas falas com a linguagem que quisessem, assim como falar o que tivessem vontade e em total anonimato. Buscamos então sites que fornecessem a produção de questionários online como ferramenta de pesquisa. Dentre os vistos, o escolhido foi o site *Survio*. Esta ferramenta nos possibilita propor as perguntas de diversas maneiras, com a mesma diversificação de respostas e com uma análise bem organizada dos dados colhidos.

Não pedimos no questionário nenhuma forma de identificação além de sexo, idade e instituição em que a pessoa está vinculada à universidade. Além disso, nenhuma pergunta colocou uma exigência de resposta, isto é, todas elas foram de livre opção para serem respondidas. Ao colher os resultados da pesquisa, o site não fornece um questionário individual de respostas por cada pessoa participante e sim um agrupamento de todas as respostas fornecidas para cada pergunta. Dessa forma, não podemos vincular respostas em uma pergunta com outra para ser considerada de uma mesma pessoa.

Após esse processo, foi feita a escolha dos grupos sociais nos quais iríamos disponibilizar o questionário. Decidimos recorrer a dois grupos conhecidos na rede social Facebook: um aberto ao público e no qual há um grande alcance de pessoas da universidade e outro voltado

para a própria causa do assédio sexual composto apenas por pessoas da universidade que sofreram assédio.

O primeiro grupo selecionado tem o nome da própria universidade, apesar de não ser um canal de comunicação oficial da instituição. É um grupo aberto à comunidade e contava com cerca de 40.215 membros no momento de realização desta pesquisa (primeiro semestre de 2017). Neste grupo há liberdade de discussões sobre os mais diversos assuntos, incluindo assuntos sobre a universidade ou não.

O nome do segundo grupo escolhido é composto pelo termo assédio mais o nome da universidade, um grupo fechado, no qual só são adicionadas pessoas que relataram casos de assédio ocorridos consigo ou que militam contra essa violência. As pessoas também podem ser aceitas nesse grupo caso um dos membros já existentes nele saiba o que ocorreu a um conhecido e gostaria que ele participasse dele. É um grupo menor em quantidade de membros, mas voltado apenas para a comunidade da universidade. Acreditamos que, ao disponibilizar o questionário nestes grupos, podemos atingir um público maior de pessoas, já que seria muito difícil identificar essas vítimas e abordá-las sem ser dessa maneira.

Disponibilizamos o questionário, explicamos a pesquisa identificando seu tema e por quem está sendo trabalhado e solicitamos a contribuição de quem se encaixasse neste perfil. Assim, a investigação dependeu da disponibilidade das pessoas da universidade em participar e contribuir com suas histórias. Com essa metodologia de coleta de dados, o estudo obteve um caráter qualitativo, ou seja, não buscamos dados estatísticos da ocorrência de violência sexual na universidade, mas fazer análises compreendendo de forma profunda as falas obtidas das vítimas.

Ao final de todo esse processo da pesquisa de campo, obtivemos os relatos de nove mulheres. Os institutos e cursos aos quais elas se vinculam são: Colégio de Aplicação, Curso de História, Curso de Farmácia, Curso de Física, Instituto de Informação e Comunicação e Curso de Ciências Sociais nível Mestrado.

Após coletarmos os questionários respondidos, as falas das vítimas foram divididas em blocos temáticos, para podermos apresentá-las e analisá-las. Assim, este trabalho está dividido em quatro partes. Na primeira, é feita a análise do conceito de assédio sexual. Na segunda, apresentamos os relatos dos casos de assédio. Na terceira, trabalhamos com as sequelas que essas situações de assédio deixaram nas vítimas. Na quarta, apresentamos a invisibilidade do assédio na universidade a partir das falas coletadas. Em todas as análises, buscou-se interpretar o conteúdo manifesto nessas falas, respeitando os relatos e o modo de olhar das vítimas.

2 O CONCEITO DE ASSÉDIO E O ENTENDIMENTO DAS VÍTIMAS

Na primeira parte da pesquisa buscamos definir o conceito de violência sexual no entendimento de uma das instituições de maior renome mundial na área da saúde, a Organização Mundial da Saúde (OMS). Também, nesta parte, é proposto trabalhar com a percepção que as vítimas têm em relação ao conceito desse mesmo tipo de violência.

A OMS foi fundada no ano de 1948, tem sede na cidade de Genebra, Suíça, é subordinada à Organização das Nações Unidas (ONU) e tem por principal objetivo o desenvolvimento da saúde de todos os povos. No relatório intitulado *Relatório Mundial sobre Violência e Saúde* (2002, p. 5), a Organização define a violência como:

O uso intencional da força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha grande possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação. A definição utilizada pela Organização Mundial da Saúde associa intencionalidade com a prática do ato propriamente dito, independentemente do resultado produzido. Os incidentes não intencionais – tais como a maioria das lesões de trânsito e queimaduras aciden-

tais – estão excluídos da definição. A inclusão da palavra “poder”, além da frase “uso da força física”, amplia a natureza de um ato violento e expande o entendimento convencional de violência de modo a incluir aqueles atos que resultam de uma relação de poder, inclusive ameaças e intimidações. O “uso do poder” também serve para incluir negligência ou atos de omissão, além de atos violentos mais óbvios de perpetração. Assim, “o uso da força física ou do poder” deve ser entendido de forma a incluir a negligência e todos os tipos de abuso físico, sexual e psicológico, bem como o suicídio e outros atos de auto-abuso.

Nessa definição, a OMS associa violência com o uso da força física e/ou do poder com a intencionalidade de causar algo em alguém. No mesmo relatório (2002, p. 147), a Organização também define o conceito de violência sexual:

A violência sexual é definida como: qualquer ato sexual, tentativa de obter um ato sexual, comentários ou investidas sexuais indesejados, ou atos direcionados ao tráfico sexual ou, de alguma forma, voltados contra a sexualidade de uma pessoa usando a coação, praticados por qualquer pessoa independentemente de sua relação com a vítima, em qualquer cenário, inclusive em casa e no trabalho, mas não limitado a eles.

Assim, podemos compreender o assédio sexual como uma forma de violência sexual, pois consiste em uma investida sexual não consentida pela vítima. Mais adiante no relatório, a OMS ressalta que “para muitas jovens, o lugar onde a coação e o assédio sexual acontecem com maior frequência é na escola” (OMS, 2002, p. 153).

A definição de uma grande organização internacional como a OMS sobre violência e violência sexual é extremamente importante,

pois orienta a construção de uma agenda de combate à violência e pressiona que países implementem políticas públicas com esta finalidade. Contudo, também é importante a compreensão das próprias pessoas que sofrem com essas agressões. Por isso, uma das questões de nosso questionário foi: Em sua opinião, o que é assédio sexual ou estupro? Obtivemos as seguintes respostas:

É quando alguém viola de alguma forma o corpo (e às vezes a mente) de outra pessoa, contra a vontade dessa pessoa. (RESPOSTA 1).

Assédio, para mim, é qualquer incômodo causado por outra pessoa. E estupro, qualquer ato sexual (seja toque, seja sexo) forçado, direcionado a outra pessoa. (RESPOSTA 2).

Assédio sexual é tudo aquilo que diz respeito ao contato corporal sem consentimento, insistência no ato, aproximação forçada, não é necessariamente um contato com as partes íntimas, pode acontecer com qualquer parte do corpo. Se trata do corpo mas não deixa de afetar o psicológico. Há também casos em que a violência acontece de modo verbal, uma fala sobre o corpo, o que pode causar grande constrangimento. Pode deixar sequelas físicas, como marcas, machucados, feridas, e psicológicas, como medo, depressão, trauma, culpa. (RESPOSTA 3).

Nestas falas, as vítimas relatam suas próprias concepções sobre o que venham a ser o assédio sexual e o estupro. O assédio, para estas pessoas, traz uma conotação de situações que possam ser incômodas para outros, é visto como um ato que afeta a integridade física e psicológica da vítima.

A resposta 3 deixa claros os sentimentos que podem ser acarretados após sofrer com um assédio sexual ou estupro, esclarecendo

que, apesar de ser uma situação muito ligada socialmente apenas ao ato físico, está diretamente relacionada aos abalos psicológicos, incluindo também nesses danos as agressões verbais. É visível a ideia de que o incômodo físico é uma das chaves para abalar o psicológico, dano que por muitas vezes pode ser mais severo do que os resultados físicos da situação.

Invasão de espaço do outro, dano psicológico ou físico em relação a seu gênero. (RESPOSTA 4).

Em minha opinião configura-se quando alguém utiliza-se de seu local de fala e poder para diminuir, coagir, humilhar alguém que, hierarquicamente, por questão social ou de gênero, é tradicionalmente visto como inferior. (RESPOSTA 5).

Na resposta 4, a vítima cita a questão da invasão do espaço pessoal de cada indivíduo, seja ele físico ou psicológico, com relação ao gênero da vítima. As respostas 5 e 6 revelam outra questão importante, que é a relação de hierarquia. Em muitas situações de assédio, a pessoa que assedia sexualmente outra usa de sua posição de prestígio, seja socioeconômica ou acadêmica, para obter vantagens de interesse pessoal e querendo transparecer que este caminho seria viável para o crescimento pessoal da agredida.

Se colocarmos em prática essa fala em uma universidade, podemos ver que há ocorrência de pessoas que ocupam cargos considerados superiores, como professores, que utilizam essa figura de autoridade e prestígio para expressar pensamentos ofensivos e sem medo de repressão contra esse tipo de atitude por parte dos alunos ou da própria instituição. Isso deixa a pessoa ofendida em um clima desagradável, com o qual possivelmente irá ainda conviver por muito tempo em sua formação acadêmica.

Esta definição de assédio que leva em consideração uma relação hierárquica entre agressor e vítima está em consonância com o Código

Penal brasileiro. Em 2001, a Presidência da República proclamou um decreto-lei (BRASIL, 2001) que criminaliza o assédio sexual no Brasil, o que não estava contemplado até então no Código Penal.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, passa a vigorar acrescido do seguinte art. 216-A:

“Assédio sexual”

“Art. 216-A. Constranger alguém com o intuito de obter vantagem ou favorecimento sexual, prevalecendo-se o agente da sua condição de superior hierárquico ou ascendência inerentes ao exercício de emprego, cargo ou função.” (AC)

“Pena – detenção, de 1 (um) a 2 (dois) anos.”

Contudo, como ressaltado por algumas vítimas, mesmo não havendo essa relação hierárquica, a pessoa pode se sentir assediada por outra:

Assédio sexual: constrangimento, coação, com a finalidade de obter vantagem ou favorecimento sexual. Não é preciso haver um nível hierárquico superior. A ausência de aprovação ou concordância pode transformar uma “simples brincadeira ou cantada” em assédio sexual. (RESPOSTA 7).

Entretanto, como ressaltado na resposta 7, o agressor pode ser de uma mesma hierarquia em relação à vítima e, mesmo assim, manipular para que haja uma sensação de superioridade do violentador, deixando a agredida em um estado de incômodo ou submissão. Outro ponto destacado na resposta 7 é sobre o suposto aspecto de brincadeira com o qual o assédio ocorre. Na ausência de aprovação da vítima para tais comentários, o agressor acredita que o assédio é justificável alegando

que isso seria “apenas uma brincadeira”, como se isso tirasse o peso da ação cometida.

Estupro: ato sexual realizado sem o consentimento de uma das partes, seja utilizando violência física ou simbólica / psicológica. Assédio sexual: atitude que agride e constrange sexualmente uma pessoa: aproximação física sem consentimento de uma das partes, falas sexualmente agressivas direcionadas a um sujeito, brincadeiras de teor sexual que uma das partes se constrange e a outra parte insiste em brincar... (RESPOSTA 8).

Assédio sexual pra mim é quando ocorre uma violação contra outrem sem sua permissão, principalmente de forma agressiva, mas geralmente apenas um constrangimento, como encostar no corpo do outro, roubar um beijo, etc. Estupro é quando ocorre violência e invasão do corpo do outro, seja um beijo à força ou sexo forçado. (RESPOSTA 9).

As denominadas “cantadas” são mostradas como algo constrangedor para quem as recebe, junto com a insistência de quem as pratica de fazer com que a vítima aceite essas ações e corresponda à investida. Esta questão da “brincadeira” também está presente na resposta 8. Nesta fala, a vítima entende que ações que são levadas em teor de brincadeira são sim assédios vividos diariamente por mulheres nas universidades.

Na resposta 9, encontramos um exemplo desse tipo de situação: nas faculdades, há uma considerável quantidade de festas em que os acadêmicos gostam de se divertir, e que nesse meio acontece uma das ações mais comuns e legitimadas por vários integrantes: o beijo “roubado”, isto é, o beijo forçado.

A sensação da festa, da bebida, dos amigos é como se fosse um conforto para se roubar um beijo de alguém sem sequer conhecer esta pessoa. As reações de vários é rir e incentivar a continuidade até mesmo

virar uma disputa de quem consegue roubar mais beijos na festa. Uma das justificativas utilizadas é que, se o beijo prosseguiu, então a mulher consentiu aquilo. Contudo, isso não justifica tal abordagem agressiva e que exclui a possibilidade de que uma pessoa pode ter simplesmente não parado o beijo com medo das retaliações dos demais com frases do tipo “você não sabe brincar”.

Mesmo colocando no questionário a possibilidade de a vítima de assédio ser do sexo masculino, obtemos respostas apenas de participantes que se identificaram como do sexo feminino. Ou seja, o assédio sexual não é uma relação de violência que ocorre de forma indiscriminada entre os sexos, mas sim que atinge principalmente as mulheres. Assim, é inevitável entender o assédio sexual como uma violência de gênero.

Para isso, precisamos compreender primeiramente o conceito de gênero:

Enquanto o paradigma do patriarcado pressupõe papéis sociais rígidos, condicionados culturalmente pelas diferenças biológicas entre o homem e a mulher, a nova perspectiva de gênero enfatiza a diferença entre o social e o biológico, gênero é definido como uma relação socialmente construída entre homens e mulheres, servindo como categoria de análise para se investigar a construção social do feminino e do masculino. (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 10).

Ou seja, o estudo de gênero compreende em que medida que o masculino e o feminino são social e culturalmente construídos. Podemos relacionar o assédio sexual a uma forma de violência de gênero:

‘Violência de gênero’ é uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher. Demonstra que os papéis impostos às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem relações violentas entre os sexos e indica que a

prática desse tipo de violência não é fruto da natureza, mas sim do processo de socialização das pessoas. (TELES; MELO, 2002, p. 18).

Compreender o assédio sexual como uma violência de gênero significa afirmar que homens, agindo conforme a noção de masculinidade que lhes é atribuída, se julgam no direito de assediar mulheres, por vê-las não como sujeitos de direitos, mas sim como objetos que devem estar disponíveis a suas investidas sexuais. É importante destacar isso para que os casos de assédio não sejam vistos apenas como uma conduta individualizada, mas como fenômeno social que deve ser combatido como tal.

3 OS RELATOS DOS CASOS DE ASSÉDIO SEXUAL

Quando se trata dos casos de assédio sexual, há várias ideias que se propagam em nossas mentes de como podem ocorrer essas situações. Como esta pesquisa busca mostrar a realidade do ponto de vista das vítimas, pedimos que elas relatassem como ocorreu seu caso. Dessa forma, podemos analisar as mais diversas situações, com pessoas diferentes, porém dentro ainda do ambiente universitário. Nesta segunda parte, transcrevemos os relatos das situações de assédio ocorridas no ambiente da universidade e, depois, analisamos as sequelas que esses casos produziram nas vítimas.

Após responderem se já sofreram ou presenciaram algum caso de assédio no ambiente da universidade, a questão seguinte consistia em: Caso sim, relate como foi esta situação.

Ainda na época da graduação. Um professor, de maneira implícita e usando artifícios e metáforas, sugeriu que se eu transasse com ele a minha entrada no mestrado seria facilitada. (RESPOSTA 10).

Prédio de Letras: um amigo considerado próximo me beijou à força, mesmo eu deixando claro que nunca fui a fim e que nunca ficaria com ele. Ele aproveitou que estávamos longe de nossos amigos, me segurou e me beijou. DCE: um garoto tentou me forçar a transar com ele no DCE, mas eu insisti e ele me “deixou” ir embora. (RESPOSTA 11).

Na aula de educação física, um menino passou a mão na minha bunda, e quando eu reclamei, ele achou ruim. Isso já ocorreu também quando eu era da primeira fase. Às vezes ocorre na fila do lanche, pode ser por vontade da pessoa, ou sem querer, já que sempre tem aqueles apertos e bagunça na fila. (RESPOSTA 12).

Nas três falas abordadas percebemos diversas formas de assédio sexual. Um desses relatos conta como uma relação de amizade levou a outra pessoa a acreditar que isso lhe traria benefícios além da relação de amizade, chegando a simplesmente beijar a amiga à força (Resposta 11). Mostra-se assim que, nessas situações de assédio, os agressores acreditam que estão no direito de praticar tais atos devido à familiaridade com a vítima. Ou seja, o assédio sexual é praticado não apenas por desconhecidos, mas também por pessoas do convívio da vítima e por quem ela tinha relação de amizade e confiança.

Outros relatos mostram a questão da hierarquia social e acadêmica que facilita a ocorrência desse tipo de agressão. Esse aspecto é evidenciado na resposta 10, em que a vítima relata que o assédio de um professor de uma faculdade que usa de seu cargo para assediar, prometendo vantagens acadêmicas em troca de relações sexuais. E o assédio não está ligado apenas às alunas de graduação, em diversos ambientes escolares, inclusive na Educação Básica, esse tipo de violência também ocorre. Pelo conteúdo do relato presente na resposta 12, podemos deduzir que o assédio descrito ocorreu no Colégio de Aplicação vinculado à universidade pesquisada.

Na faculdade de História, inúmeros professores, de forma aberta e velada, o fazem constantemente. Mas isso não parte somente dos homens/professores. Existem mulheres, alunas da faculdade, que relativizam o ato de determinados professores, por eles serem “próximos” a elas, isso aumenta a cultura de que nós, mulheres, devemos levar as coisas na “esportiva” ou que foi somente “piada” de professor machista.

De forma pessoal, já fui chamada de “putchulinha” em público por um professor, já vi outro se referir a uma colega de trabalho, professora também da faculdade, com a qual ele provavelmente já transou, dizer na frente de toda uma sala, quando ela passou no corredor “nossa, essa foi a pior t* da minha vida”. O mesmo professor em suas aulas deixa claro que gostava de “implicar” com a aluna que queria “enfiar” feminismo em tudo.

Tão mau quanto a atitude de professores que são machistas com expressões como «sua resposta foi tão boa que já podemos ir para o motel», ou «com o que sua calcinha fica molhada», é ver professor que utiliza-se da «amizade» com estudantes para disseminar machismo de forma velada, e as mulheres só visam o professor “do momento”, que é o alvo e o mais aberto.

Professores machistas, todos eles, não devem ter espaços, que denunciemos todos. (RESPOSTA 13).

A resposta 13 contribuiu bastante com esta pesquisa. Em alguns casos, como o relatado na resposta 10, é destacado que parte dos agressores utiliza atitudes ambíguas em suas abordagens, com indiretas e insinuações. Isso possibilita que ele possa se defender alegando que a vítima “interpretou errado as coisas”. Contudo, a resposta 13 traz um relato em que o assédio é aberto, direto e descarado, chegando a ser feito na frente de várias pessoas no ambiente de sala de aula. Isso evidencia o tanto que esse tipo de violência é banalizado no meio universitário.

Em dois relatos, as vítimas foram assediadas por colegas. Mas, em outros, foram destacadas as estruturas de hierarquias sociais que cooperam para que esses casos de assédio continuem acontecendo com facilidade no ambiente universitário, apontando práticas realizadas por professores. Isso vai ao encontro da definição de assédio do Código Penal brasileiro e do entendimento de assédio por parte das vítimas, como já analisado.

Outro aspecto relevante é o fato de que a vítima, quando assediada por professor ou colega, continuará convivendo com o agressor no seu ambiente universitário, em seu cotidiano de estudos. Isso favorece a repetição da agressão e o prolongamento do sofrimento.

4 AS SEQUELAS NAS VÍTIMAS

Para investigar se essas situações de assédio deixaram alguma marca ou sequela na vida das vítimas, colocamos como a questão 11 do nosso questionário a seguinte pergunta: Como você lida hoje com essa questão? Isso deixou alguma marca em você? Como? Para esse item, obtivemos as seguintes respostas:

Eu, particularmente, odeio. Não acho certo as pessoas passarem as mãos em mim, e nem me chamar de gostosa ou me olhar como se eu fosse o último pedaço de carne do mundo. Isso não é um elogio, não pra mim. (RESPOSTA 14).

Tenho um pouco de medo de andar sozinha. (RESPOSTA 15).

A banalização do corpo da mulher é algo que aparece na resposta 14: a expressão “pedaço de carne” traz a ideia da objetificação do corpo da mulher visto como algo inferior e apenas estético. A prática do assédio resulta nas vítimas uma sensação de que são vistas como objetos sexuais. Para essa mulher, ser vista e tratada como objeto sexual não é um elogio, mas sim uma forma de inferiorização e violência.

A resposta 15 aponta uma sensação comum a inúmeras mulheres: o medo de andar sozinha. Assim, o assédio interfere e limita as liberdades individuais delas, como o seu direito de ir e vir. A incerteza de que se vai chegar bem ao local pretendido ou até mesmo se vai chegar, é perturbador a diversas mulheres que recorrem a meios para evitar o assédio, como buscarem andar acompanhadas.

Não lido. Meu meio de defesa foi fingir que não aconteceu. Parei de falar com ambos os homens, mas sempre que os vejo, SEMPRE me sinto péssima. Sobre marcas, com certeza. Isso afeta todo seu emocional, e confiar em outro homem, por exemplo, fica impossível por um certo período de tempo. Isso me atrapalhou muito com meu namorado, pois perdi a confiança nele. Também deixei de sair de casa, e de andar sozinha. Minha ansiedade e depressão pioraram como consequência. (RESPOSTA 16).

Lido de forma crítica, tanto quanto as minhas análises pessoais, quanto referente a análises de garotas que sei que já passaram por situações piores ou mais delicadas. (RESPOSTA 17).

Lembro disso como uma situação chata, no momento me deixou fragilizada com baixa autoestima pelo constrangimento que passei diante de outras pessoas e por sentir que aquilo não era uma coisa agradável pra mim, individualmente. Mas até o momento desta pesquisa, não me lembrava mais da situação. E lembrar me constrange. (RESPOSTA 18).

Em uma maioria das falas, as vítimas preferem tentar esquecer a situação apesar de confirmarem as marcas que o constrangimento deixou em seus emocionais, assim como as consequências de falta de confiança para se relacionarem com outros homens e o medo de andarem

sozinhas. Relacionar-se novamente após situações assim é muito delicado, o medo de acontecer o mesmo acaba afetando novas relações. Outra consequência pouco vista, mas muito frequente, é a intensificação de doenças psicológicas como a depressão, uma vez que esta tem um tratamento já inadequado na mentalidade social.

Outra fala é de uma pessoa que possivelmente busca reverter essa situação para reflexões críticas que esta prática teve em sua vida, seja com sua própria situação ou com as que já sabe que ocorreram.

É necessário que o poder público intensifique o tratamento adequado às pessoas que sofreram/sofrem algum tipo de violência sexual, na tentativa de trabalhar a questão e evitando assim trazer piores consequências emocionais, a vítima necessita de um tratamento especializado para passar por essa situação. Além disso, este suporte deveria ser público e aberto sempre que necessário às vítimas, uma vez que situações traumáticas podem ainda ter efeitos após anos do ocorrido.

5 A INVISIBILIDADE DO ASSÉDIO SEXUAL NA UNIVERSIDADE

Questionamos se as vítimas denunciaram as agressões e se, na visão delas, ocorreram as devidas punições aos agressores e a assistência às vítimas por parte da universidade, de outras autoridades e até mesmo a responsabilização criminal para os casos com previsão legal. Para isso, inserimos a seguinte pergunta no questionário: Você deu queixa ou procurou algum órgão responsável na universidade ou fora dela?

Surpreendentemente, 100% das respostas obtidas mostram que essas pessoas não procuraram ajuda nem nos órgãos responsáveis da universidade nem nos órgãos legais. Tal resultado nos traz questionamentos de como esses órgãos lidam com as situações sofridas por essas pessoas. Por se tratar de uma situação constrangedora e traumática, é necessário um aparato grande e complexo para que elas se sintam dispostas a denunciar e acreditarem que as medidas cabíveis serão realmente cumpridas.

A questão do assédio sexual passa por duas linhas de percepções muito fortes e prejudiciais às vítimas. A primeira delas é que, por vezes, é questionada a veracidade do discurso da pessoa que está relatando o assédio, se ela simplesmente não entendeu corretamente tal ato que está denunciando. Isso pode fazer com que a pessoa não persista na denúncia ou nem chegue a denunciar o que sofreu.

O assédio sexual é um ato silencioso, na maioria das vezes cometido nas entrelinhas, trazendo consigo o benefício da dúvida a seus agressores. Outra questão ainda relacionada a ser uma conduta silenciosa é que as medidas podem ser muito brandas em relação aos agressores ou até mesmo nem chegar a acontecerem.

Pensando sobre esta resposta, perguntamos então às vítimas o porquê de não denunciarem à instituição os ocorridos. A questão 9 do questionário consiste em: Se você respondeu “não” na pergunta 8: Por que você não denunciou? Para esta pergunta, obtivemos as seguintes respostas:

Pelo que conheço, ela nunca faz nada. Há vários casos de assédio por vários professores que até hoje trabalham normalmente. Não sou feminista mas participo de alguns atos, e sei que é muito difícil de fazer algo ali dentro, portanto preferi guardar pra mim a fazer uma denúncia que não renderia em nada. (RESPOSTA 19).

Não sei a quem recorrer dentro da universidade, e já ouvi muitos rumores de que não dá em nada, somente cria-se um infortúnio com o professor denunciado. (RESPOSTA 20).

Porque me disseram que não era estupro. (RESPOSTA 21).

Por naturalizar a situação e constrangimento social para aceitar. A pessoa era de minha convivência e é um amigo. (RESPOSTA 22).

Pelo exposto nas respostas 19 e 20, fica evidenciada a descrença das vítimas sobre a busca por punições, sanções, ações de intervenção por parte da e na universidade, deixando assim o sentimento de injustiça no “não vai dar em nada”.

Na resposta 21, vemos a banalização do assédio sexual por parte de quem ouve a denúncia, considerando essa prática como um crime menor, sem importância. Nessa concepção, apenas o estupro seria um crime considerável e merecedor de ser investigado e punido. Contudo, é importante destacar que a mentalidade que naturaliza o assédio sexual é a mesma que relativiza o estupro: a que naturaliza a violência sexual e que julga a vítima.

Por fim, a resposta 22 evidencia que o assédio pode vir de alguém com quem a pessoa convive e mantém relação de amizade (como já analisado na resposta 11). Isso complica ainda mais a situação, levando a vítima a não denunciar em consideração ao agressor.

Depois de analisarmos estas respostas, concluímos que é grande a sensação de impunidade que transparece dentro da comunidade acadêmica em relação aos casos de assédio. O que faz com que parte significativa das vítimas prefiram se calar a procurar a instituição. É uma sensação de que a denúncia não resultará em nada, que provavelmente o processo levará tempo e sem chegar a uma condenação para os agressores. Essa percepção de impunidade pode fazer também com que as vítimas tenham medo de serem retaliadas por funcionários e/ou outros alunos caso façam tais denúncias.

Outro questionamento é sobre a forma como essas pessoas podem contar o que lhes ocorreu, falar sobre assunto tão delicado pode ser muitas vezes inviável por meio da ouvidoria da universidade ou aos coordenadores de curso, uma vez que no primeiro é uma forma menos sensível de se tratar o ocorrido e na segunda pode haver a falta de imparcialidade entre docentes.

Tal reflexão abre a possibilidade de a universidade rever as formas de comunicação entre ela e seus alunos, fazendo com que estes possam

se expressar melhor e com mais liberdade de conforto, deixando a instituição muito mais a par do que ocorre em seu meio e mais cabível de possibilidades a serem tomadas.

A banalização total da situação deixou mais um agressor sem responsabilidade de seus atos e mais uma vítima com sensação de injustiça. O assédio sexual, mesmo sendo considerado crime desde 2001, ainda é visto como algo menor e sem importância, não como um ato agressivo contra quem o sofre. Ainda há uma mentalidade social que considera como violência sexual apenas a conjunção carnal à força, que é o estupro (Resposta 21).

Apesar de os casos de assédio não relatarem expressivamente questões físicas, esse tipo de mentalidade contrapõe o que as vítimas pensam a respeito dele, uma que vez estas não veem a violência sexual apenas como algo físico e sim deixando claro, por diversas vezes, que ela pode ser muito mais psicológica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo mostrar um problema recorrente dentro do espaço universitário, o assédio sexual, com o intuito de se realizar uma análise mais profunda sobre a situação a partir das falas de pessoas que foram vítimas dessa situação. Colhemos os relatos de uma universidade específica, como metodologia de pesquisa que possibilitaria a realização deste trabalho. Contudo, é plausível pensar que situações de assédio semelhantes ocorrem em outras universidades, faculdades e institutos de ensino superior, que não ocorre apenas na universidade pesquisada.

Na primeira parte, foi apresentado o conceito que a área da saúde entende por assédio sexual e comparado esse entendimento com o que as próprias vítimas compreendem ser, mostrando que o primeiro grupo não tem a mesma percepção de complexidade de entendimento da questão, principalmente quando se remete ao eixo das sequelas psicológicas que tais agressões podem acarretar nas vítimas.

Na segunda parte, foi trabalhado como os casos de assédio dentro da universidade ocorreram, analisando essas falas e buscando mostrar com clareza os mais diversos aspectos como esses casos podem ocorrer tão próximos a nós, seja dentro de sala de aulas, na roda de amigos ou até mesmo na relação estreita entre professores e alunos.

Na terceira parte, vimos os dois extremos em que podem ocorrer esses casos, mostrando que por mais que muitos agressores se utilizem do benefício da dúvida praticando tais atos de forma sorrateira, há casos que são totalmente explícitos e, mesmo que seriamente claros ao público e na intenção de seus atos, não há uma advertência plausível perante a isto.

Na quarta parte, por sua vez, buscamos evidenciar a forma com que as vítimas veem esses acontecimentos dentro da universidade. No entendimento delas, não há justiça nos casos de assédio sexual ocorrentes nesse ambiente, assim como não há um respaldo psicológico necessário a elas após tais atos.

As vítimas desacreditam da capacidade da universidade em lidar com as situações de assédio ocorridas dentro de seu próprio ambiente, fazendo com que deixem de denunciá-las à instituição. Este número pode ter proporções muito maiores, levando em conta que não foram todas as vítimas de assédio sexual dentro da universidade que participaram do questionário de pesquisa deste trabalho.

As universidades precisam buscar outras formas de combater este problema em seu meio, cuidando tanto para que os agressores possam ser devidamente punidos, assim como as vítimas tenham o atendimento necessário em questões emocionais para lidar com a situação, prevenindo maiores sequelas no futuro a elas.

Devem as universidades aperfeiçoar e consolidar seus canais de comunicação com os alunos, podendo haver uma coordenação que responda diretamente por elas na acolhida, investigação e punição dos casos de assédio sexual. Devem também ter contato diretamente com suas alunas, ouvindo suas denúncias, questionamentos e solicitações.

Outro fator que precisa ser reforçado é sobre as campanhas de conscientização sobre o assédio sexual, trabalhando diversas vezes o assunto com palestras e também propondo que em todas as instituições de responsabilidade da universidade possam abordar esse tema entre seus alunos e professores em rodas de debates, um problema cotidiano não pode ser tratado apenas ocasionalmente.

Nem todas as perguntas do questionário de pesquisa deste trabalho foram utilizadas, e sim as que mais correspondiam com os tópicos de assunto de cada capítulo. Esta é uma pesquisa inicial, que em oportunidades futuras possa vir a ser mais trabalhada ou até servir de base para outros estudos, visto que o tema é de grande amplitude e relevância.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BRASIL. Lei nº 10.224, de 15 de maio de 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LEIS_2001/L10224.htm> Acesso em: 31 ago. 2017.

DAHLBERG, Linda L.; KRUG, Etienne G. Violência: um problema global de saúde pública. **Ciência & Saúde Coletiva**, 11 (sup.), p. 1163-1178, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v11s0/a07v11s0>> Acesso em: 10 abr. 2017.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Relatório Mundial sobre Violência e Saúde**. Genebra, 2002. Disponível em <<https://www.opas.org.br/wp-content/uploads/2015/09/relatorio-mundial-violencia-saude.pdf>> Acesso em: 31 ago. 2017.

SANTOS, Cecília MacDowell Santos; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. **Revista Estudos Interdisciplinares**

de America Latina y El Caribe, Israel, v.16, n. 1, 2005. Acesso em 8 ago. 2017.

SOUZA, Cecília de Mello; ADESSE, Leila Adesse (Orgs.). **Violência Sexual no Brasil: perspectivas e desafios**. Secretaria Especial de Política para Mulheres, Brasília, 2005. Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2014/02/SPM_violenciase-sexual2005.pdf> Acesso em: 10 abr. 2017.

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. **O Que É Violência contra a Mulher**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 18.

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO E SEUS SÍMBOLOS

Prof. Dr. Danilo Rabelo
Carolina Corvinela Santos

RESUMO

Síntese de uma pesquisa desenvolvida como trabalho de conclusão de curso (TCC) do Ensino Médio do Cepae/UFG, este estudo propõe-se como uma análise do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick (1968). O gosto particular pela obra e seu impacto na história do cinema motivaram a referida pesquisa, que parte da hipótese de que o filme se assenta numa rede de símbolos, o que garantiria os efeitos estéticos sobre o espectador. Paralelamente, procura-se considerar também o livro homônimo de autoria de Arthur C. Clarke (1968). O filme/livro trata de assuntos relacionados ao surgimento do homem, sua evolução, provocada pela interferência de seres alienígenas na Terra, seu desenvolvimento tecnológico e a busca por outras formas de vida. É neste contexto que a simbologia do filme/livro se encontra, pois, além de ser uma história de ficção científica, aborda questões filosóficas. Para dar sustentação às análises e auxiliar no desenvolvimento do trabalho, serão utilizados estudos que abordem os símbolos perceptíveis na composição da obra, especialmente os livros *O Poder do Mito*, de Joseph Campbell (1990), e *O Homem e Seus Símbolos*, de Carl G. Jung (1964), a fim de pensar os princípios fundamentais da psicologia do homem.

A importância do estudo dos mitos e dos seus significados simbólicos apresentados nas obras de arte advém de procurar “o caráter comum dos temas nos mitos do mundo, visando à constante exigência, na psique humana, de uma centralização em termos de princípios profundos” (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 10), ou seja, como esses símbolos interferem no comportamento, valores, representações imagéticas, etc. Além desses autores, também servirão de bases para a análise as obras de Durand (2001), Eliade (1992), Cirlot (1984), Bourdieu (1989), dentre outras.

Palavras-chave: Cinema. 2001: Uma Odisseia no Espaço. Kubrick. Arthur C. Clarke. Simbologia. Super-Homem.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar os símbolos presentes no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, baseado no livro homônimo de Arthur C. Clarke. O filme/livro trata de assuntos relacionados ao surgimento do homem, sua evolução, provocada pela interferência de seres alienígenas na Terra com a aparição de um monólito, seu desenvolvimento tecnológico e a busca do homem por outras formas de vida.

É neste contexto que a simbologia do filme/livro se encontra, pois, além de ser uma história de ficção científica, aborda questões reflexivas e filosóficas. Apesar de as obras abordarem temas relacionados a diversos campos, como a filosofia, a antropologia e a semiótica, esta pesquisa não focará um ou outro campo em específico, mas desenvolverá uma abordagem interdisciplinar.

Também será analisado o contexto histórico do filme/livro, que foram produzidos na década de 1960. Porém o propósito deste trabalho atém-se à análise da simbologia por trás das imagens, que muitas vezes passam despercebidas, e esperando, assim, buscar estabelecer relações e

compreender um pouco melhor esta obra genial de Kubrick, de Clarke, e a complexidade dos símbolos.

2 OS AUTORES E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Stanley Kubrick nasceu em Nova Iorque no dia 26 de julho de 1928 e morreu no dia 7 de março de 1999, em Saint Albans, Reino Unido. Começou a trabalhar aos 16 anos como fotógrafo para a revista *Look* e com o dinheiro que juntou desse trabalho filmou seu primeiro documentário, *Day of the Fight*, em 1950. Após ter filmado mais dois documentários, fez seu primeiro filme, *Fear and Desire*, em 1953. Logo depois, realizou mais dois longas-metragens, *A Morte Passou por Perto (Killer's Kiss, 1955)* e *O Grande Golpe (The Killing, 1956)*, porém foi em 1957 que o diretor filmou seu primeiro grande filme de estúdio, *Glória Feita de Sangue (Paths of Glory)*, estrelando Kirk Douglas.

Desde então Stanley Kubrick não parou de progredir e se tornou um dos diretores mais célebres do mundo do cinema. Recebeu várias indicações ao Oscar como melhor diretor, por melhor filme e por melhor roteiro. Ganhou o prêmio de melhores efeitos especiais com *2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey)*, em 1968. Outras obras de muito sucesso foram *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange, 1971)*, *O Iluminado (The Shining, 1980)*, *Nascido para Matar (Full Metal Jacket, 1987)* e *De Olhos Bem Fechados (Eyes Wide Shut, 1999)*.

Abordando temas variados, com alto teor psicológico e sociológico, os filmes de Kubrick marcaram a história do cinema. Por exemplo, *2001: Uma Odisseia no Espaço* aborda questões sobre a origem, progresso e evolução do ser humano; *Laranja Mecânica*, a respeito de distopia, violência e liberdade; *O Iluminado*, relativas à loucura causada pelo isolamento e espiritualidade; *Nascido para Matar*, sobre a guerra do Vietnã e a política americana; e *De Olhos Bem Fechados*, referentes à repressão sexual, casamento e a problemática monogamia/poligamia.

Para o jornalista Carlos Gerbase (2013), Kubrick é um rebelde, pois fez os filmes que quis e como quis, preferindo não filmar a filmar algo que não agradava a ele, optando por ser chamado de imoral, a ser julgado omissor. Enfim, em todos os seus filmes, Kubrick tinha uma tese a defender.

A partir do conto *O Sentinela* (1978, p. 109-115), de autoria de Arthur Charles Clarke, publicado em 1951, que aborda o tema da evolução a partir de uma intervenção alienígena, o enredo do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* foi criado, de forma que, num trabalho de parceria, enquanto Kubrick desenvolvia o filme, Clarke escrevia o livro.

Arthur Charles Clarke nasceu no dia 16 de dezembro de 1917, em Minehead, Somerset, Reino Unido, e morreu aos 90 anos no dia 19 de março de 2008, em Colombo, Sri Lanka. Desde criança, tinha fascinação por astronomia e apreciava ler contos de ficção científica. Como sua família não tinha condições financeiras para matriculá-lo em uma universidade, começou a trabalhar cedo e seu primeiro emprego foi no Departamento de Educação, como revisor.

Em 1936, Clarke se mudou para Londres e se associou à British Interplanetary Society (Sociedade Interplanetária Britânica) e começou a escrever ficções científicas. Porém, aos 26 anos, durante a II Guerra Mundial, ele entrou na Força Aérea (RAF) e se tornou especialista em radares, suspendendo o trabalho com a escrita. Após a guerra, graduou-se, com distinção, em Física e Matemática no King's College London. Depois disso, começaram as suas contribuições à ciência. Em 1946, tornou-se presidente da British Interplanetary Society, e em 1951 ocupou novamente este cargo.

Além de ter atuado no campo da ciência, Clarke tornou-se um escritor profissional e publicou inúmeros romances e contos. Após o lançamento de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, dando continuidade à trama, escreveu os romances *2010: O Ano em que Faremos Contato* (*2010: Odyssey Two*), *2061: Uma Odisseia no Espaço III* (*2061: Odyssey Three*) e *3001: A Odisseia Final* (*3001: The Final Odyssey*).

O enredo do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* foi estruturado em três sessões: “A Aurora do Homem”, “Missão Júpiter” e “Júpiter e Além do Infinito”. A trama começa na pré-história, com um grupo de hominídeos pré-históricos que viviam de forma precária, quase sem comida e à mercê do perigo. Mas isso muda quando certo dia aparece um monólito, um objeto extraterrestre que nunca existiu na Terra. Depois desse aparecimento inesperado, os hominídeos pré-históricos começam a utilizar ossos como ferramentas.

Pode-se compreender que a presença do monólito proporcionou uma mudança no comportamento das personagens, no sentido de acelerar a evolução intelectual dos hominídeos. Depois dessa cena, o filme salta quatro milhões de anos à frente, o que fica evidenciado pela sua repentina mudança, que mostra uma nave orbitando o planeta Terra.

Situadas as cenas no ano de 2001, as personagens, seres humanos caracterizados como astronautas explorando a Lua, encontram “novamente” um monólito, a que chamam AMT-1. Dessa vez esse monólito emite um sinal sonoro. Os homens percebem que o monólito emite esses sons para comunicar com Júpiter. Porém, o espectador saberá sobre este fato apenas no final do filme.

Assim, a investigação científica do material extraterrestre começa. A suspeita é de que tal estrutura e sinais tenham origem em outras formas de vida, que não a existente na Terra. Uma tripulação de astronautas comandada pelas personagens Dave Bowman e Frank Poole foi enviada a Júpiter na nave *Discovery*, controlada pelo computador HAL 9000, para investigar a origem do estranho objeto. Porém, durante a viagem, o computador HAL se volta contra a tripulação e começa a exterminar todos na nave. Na verdade, só o computador sabia o real objetivo dessa viagem até Júpiter. O comandante Dave Bowman, contudo, consegue desativá-lo antes de ser abatido, e prossegue com a missão, o que faz sozinho, pois todos os seus companheiros foram mortos por HAL.

Quando a nave chega a Júpiter, o comandante encontra, na órbita do planeta, outro monólito, semelhante ao AMT-1, só que maior.

Depois desse encontro, o astronauta começa a fazer uma viagem psicodélica¹ – (as cenas se mostram cheias de efeitos computadorizados, em cores vibrantes), no espaço-tempo, como um *wormhole*². Depois de mais ou menos 10 minutos de exposição do protagonista – Dave Bowman – nessa espécie de caleidoscópio, a personagem se encontra em um típico quarto de hotel, onde passa o resto de sua vida, pois serão mostradas cenas que atestam a passagem do tempo.

Além disso, as cenas indicam a possibilidade de uma leitura baseada na Teoria da Relatividade de Einstein, uma vez que a personagem vê sua vida no futuro e imediatamente passa a viver essa situação premonitória. Um dos aspectos da Teoria da Relatividade é que um mesmo evento pode ser observado em tempos diferentes, se um dos observadores estiver viajando à velocidade da luz (HAWKING, 1998).

Na hora de sua morte, Dave Bowman vê o monólito mais uma vez. O filme termina com uma personagem criança gigante orbitando o planeta Terra.

Apesar de o filme e o livro terem sido produzidos concomitantemente, em uma parceria, há certas diferenças no enredo. O destino da nave Discovery, no livro, não é Júpiter, mas Iapetus (ou Japetus), “a mais enigmática das muitas Luas de Saturno” (CLARKE, 1988, p. 203). A “criança astral”, para utilizar a própria denominação de Clarke (1988), que orbita o planeta Terra, no livro, tem poderes; ela, além de orbitar, destrói a humanidade:

Lá embaixo, naquele globo formigante de vida, alarmes deviam percorrer os visores dos radares, grandes telescópios

1 Psicodelia, do grego *Psiké* (alma) + *delos* (manifestação), termo criado pelo psiquiatra britânico Humphry Osmond (1957, p. 429), para se referir às manifestações da mente sob o efeito de alucinógenos como LSD. Na década de 1960, passou a se referir a toda obra de arte produzida sob esse efeito ou que representasse e fizesse apologia ao uso de alucinógenos. Cf. AARONSON, Bernard; OSMOND, Humphry (Eds). **Psychedelics: The Uses and Implications of Hallucinogenic Drugs**. New York: Anchor Books, 1970.

2 Um *wormhole*, ou buraco de minhoca em português, é uma ligação espaço-temporal que se forma entre uma parte do universo com outra parte remota. Assim, um *wormhole* pode ser transformado em uma máquina do tempo (MORRIS et al., 1988, p. 1446).

perscrutariam, com certeza, os céus – e a história, como o homem a conhecia, estava a chegar ao fim. [...] Lançou-lhes a sua vontade, e as megatoneladas em rotação floresceram numa detonação silenciosa, que fez cair uma breve e falsa madrugada sobre metade do globo adormecido. Depois esperou, ordenou os pensamentos, e meditou sobre seus poderes ainda por testar. Pois embora fosse senhor do mundo, não sabia bem o que fazer a seguir. (CLARKE, 1988, p. 202).

A viagem que a personagem Dave Bowman faz também sofreu modificações. No livro, em vez de o astronauta ter tido uma experiência psicodélica e caleidoscópica, após ter entrado no monólito, ele vive algo totalmente diferente, pois dentro do monólito (que no livro é chamado de Portão Astral), Dave “não se sentia em movimento, mas estava a cair em direcção àquelas impossíveis estrelas, que brilhavam no coração escuro de uma lua” (CLARKE, 1988, p. 179).

Essa mudança se deu provavelmente pelo fato de que, no final de 1960, a psicodelia estava na moda. E, enquanto o filme é dividido em quatro seções, o livro é em seis: “Noite Ancestral”, “AMT-1”, “Entre Planetas”, “Vórtice”, “As Luas de Saturno” e “Através do Portão Astral”.

Ambas as obras, filme e livro, foram lançadas no final dos anos 1960, data em que importantes acontecimentos políticos, no âmbito mundial, ocorreram. Dessa forma, o enredo, e consequentemente aspectos ideológicos deste, e os efeitos psicodélicos utilizados no filme interagem e refletem os acontecimentos da década de 1960. Temos como um dos principais exemplos desse reflexo da época a Guerra Fria, um combate estratégico, indireto e psicológico entre as duas grandes potências mundiais, União Soviética (URSS) e Estados Unidos, cujas justificativas para o conflito eram de ordem política, econômica, social, tecnológica, militar e ideológica.

Essa guerra se iniciou em 1947, logo após o término da Segunda Guerra Mundial e terminou em 1991, com a extinção da URSS. O avanço tecnológico, grande motivação para a disputa entre as potên-

cias, deu origem à chamada corrida espacial, batalha pela supremacia na tecnologia espacial e, conseqüentemente, para a exploração do espaço. Em 1957, o primeiro ser vivo foi enviado ao espaço: a cadela russa Laika, a bordo do Sputnik 2. E em 1961, o russo Alekseiévitch Gagarin se tornou o primeiro homem no espaço, quando deu a volta na órbita da Terra em 89 minutos, a bordo da cápsula Vostok. Porém, foi em 1969 – um ano depois do lançamento de *2001: Uma Odisseia no Espaço* – que o homem conseguiu ir mais longe, quando os estadunidenses Neil Armstrong e Edwin Aldrin, a bordo da nave Apollo 11, pisaram na lua.

No contexto da Guerra Fria, outro acontecimento marcante foi a Guerra do Vietnã, conflito armado ocorrido no Sudeste Asiático, entre 1959 e 1975. Tropas estadunidenses foram enviadas para apoiar o governo do Vietnã do Sul, que, aliando-se aos Estados Unidos, aderiu também ao sistema de governo capitalista. O país, incapaz de debelar o movimento nacionalista e comunista imposto pelo Vietnã do Norte, que possuía orientações comunistas pró União Soviética e China, perdeu a guerra, deixando mais de um milhão de militares e civis mortos e o dobro de vítimas feridas ou mutiladas. A guerra provocou muitos estragos nas cidades e campos agrícolas e graves prejuízos econômicos para o Vietnã e Estados Unidos. Em 1976, o Vietnã foi reunificado sob o regime comunista.

Por fim, a contracultura foi um movimento de mobilização e contestação, que tinha como ideal as transformações da consciência, dos valores e do comportamento da sociedade, protagonizado principalmente pelos jovens. De acordo com Roberto Muggiati (1981, p. 11):

Até o começo do século, a tradicional família praticava impunemente a lavagem cerebral dos filhos: o mesmo repertório de informações e valores era transmitido quase intacto de geração a geração. Com o dilúvio de dados provocados pelos novos media – sobretudo os eletrônicos – esses com-

partimentos estanques de classe e hierarquias foram invadidos e todo mundo se viu bruscamente na situação de naufrago: nadar para sobreviver. Nadar, no caso, equivalia a digerir e manipular convenientemente a massa de informação despejada diariamente pela indústria das comunicações. Foi dentro dessas condições que os jovens, para se defender, criaram um campo de informação próprio. Na realidade, o movimento que uns definem como “contracultura”, outros como “revolução cultural”, é formado por muitas dessa nova ideologia e sua colocação em prática será a luta das próximas décadas.

Com a contracultura, surgiram então os *hippies*, pessoas que adotavam um modo de vida comunitário, tendendo a um socialismo libertário, a um estilo de vida nômade. Tinham como ideais a preservação ambiental e a emancipação sexual, e como prática comportamental, o nudismo. Eram contra qualquer espécie de manifestação de autoritarismo e de violência, daí surgindo a célebre expressão: “paz e amor”.

Ainda, os *hippies* adotaram um estilo peculiar de se vestir, utilizando roupas velhas, surradas, como forma de contestação ao consumismo, ou roupas com cores berrantes, fazendo apologia à psicodelia. Psicodelia que era estimulada pelo uso de drogas, como a maconha, o haxixe e, principalmente, alucinógenos como o LSD. Essa busca por substâncias alucinógenas, e os efeitos psicodélicos, ocorreu por parte da grande influência do psicólogo, escritor e defensor das drogas psicodélicas, Timothy Leary, que acreditava nos benefícios terapêuticos quando usada na psiquiatria. Pelos seus ideais de ir contra a cultura do consumismo e de ser a favor do uso de alucinógenos, interpretando estes como algo bom para a saúde, para a espiritualidade e expansão da mente, Leary se tornou um ícone na década de 1960. Um grande marco dessa cultura *underground* foi o festival musical de Woodstock, nos Estados Unidos.

3 ASPECTOS SIMBÓLICOS DE *2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO*

Uma manifestação de arte pode permitir diferentes perspectivas de abordagem, especialmente se se trata de uma obra rica em sentidos e significados. Para a análise do filme de Stanley Kubrick, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, baseado no livro homônimo de Arthur C. Clarke, elegemos como foco principal os símbolos e seus significados.

A importância da busca por esses significados simbólicos consiste em uma possível compreensão da obra cinematográfica de Kubrick, uma vez que ela é formada por cenário, personagens e tempo. A semiótica derivada dos trabalhos de Greimas (apud PIASSI, 2011, p. 3), que considera o texto sob um ponto de vista narrativo, trata “de um modelo formal de abordagem da significação que estabelece mecanismos teóricos baseados em entidades abstratas e operações”.

O texto é analisado considerando três níveis de abstrações. O primeiro nível, denominado nível discursivo e cuja importância é maior para o referente trabalho, é o mais superficial e aquele que é diretamente acessível ao leitor (ibidem, p. 3). No nível discursivo “são considerados essencialmente a constituição dos atores, do espaço e do tempo e as relações figurativas que esse processo engendra” (ibidem, p. 3). Como os símbolos no filme se materializam visualmente, eles se expressam de forma direta para o expectador por meio das personagens que os atores interpretam, do espaço, que é o cenário, e do tempo em que se passa o enredo, além do tempo histórico do filme.

Há inúmeras definições e análises sobre a natureza do símbolo. Uma primeira definição que apresento é a de Carl G. Jung (p. 16), que diz:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado

evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós.

Outra definição de símbolo é a do sociólogo Pierre Bourdieu (1989, p. 10), que afirma que:

Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”.

Entretanto, para o presente trabalho, toma-se símbolo especialmente conforme a seguinte definição:

Os símbolos, por sua vez, são signos (substitutos conscientes ou presenças intencionalmente introduzidas e invocadas para indicar ausência) que não exprimem senão parcialmente os conteúdos, significados e que servem de mediadores entre os conteúdos de um lado, e os agentes coletivos e individuais que os formularam e para os quais estão dirigidos, de outro, consistindo a mediação em favorecer a participação mútua dos agentes nos conteúdos e dos conteúdos nos agentes (GURVITCH apud GUSMÃO, 1970, p. 213).

Para Gurvitch é fundamental a mediação dos símbolos feita entre o conteúdo, ainda que parcialmente, e os agentes, ou seja, os receptores dos símbolos. Além disso, é bom frisar que os símbolos nada mais são que signos com sentidos mais amplos e aprofundados. Como estou tratando da simbologia no âmbito da produção do filme, os símbolos estão sendo reproduzidos segundo a percepção do diretor, neste caso, ele é o agente.

Dessa forma há uma relação mútua entre o conteúdo e o agente, mediada pelos símbolos, o que pode ser percebido na simbologia do Sol empregada por Kubrick. Pensando na dimensão positiva ou negativa do símbolo, levo em conta a seguinte afirmação:

Os símbolos também se caracterizam pela ambivalência de seus significados, ora se apresentando como positividade ou como negatividade, dependendo tanto da posição do sujeito que o utiliza, quanto da diferenciação dos elementos constitutivos do próprio símbolo, como por exemplo, os diferentes significados simbólicos entre a água calma e a água violenta. (RABELO, 2006, p. 22).

Assim, é pelo número de significados e interpretações existentes sobre um determinado símbolo, que a simbologia se difere tanto de uma cultura a outra, ou de um sujeito a outro. Um mesmo símbolo pode, em dois lugares, em diversas culturas, remeter a sentidos antagônicos ou mesmo diferentes. Relacionando com *2001: Uma Odisseia no Espaço*, o Sol é representado como um elemento positivo, uma vez que ele estabelece profunda relação com o herói.

Tanto no filme quanto no livro, Kubrick e Clarke inserem imagens, cenas, planetas, estrelas e personagens que detêm significados, além daqueles representados literalmente. Esse apelo à simbologia torna a compreensão dessas obras complexa, pois, conforme Jung (p. 19), todas as experiências têm indefinidos fatores desconhecidos, além do fato de que em toda realidade concreta há sempre alguns aspectos ignorados, já que não conhecemos a extrema natureza da matéria em si.

Para dar início às minhas análises diretas dos símbolos selecionados do filme em estudo, começo com o título da obra: *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Odisseia é uma viagem caracterizada por aventuras, eventos imprevistos e singulares. Pode também significar uma travessia de caráter espiritual (HOUAISS, 2013). Ou seja, já no título, pode-se perceber que o enredo é sobre um herói, já que é o herói quem participa

das aventuras, da odisseia. O termo odisseia vem da obra de Homero, que narra as aventuras de Ulisses, o herói.

Com base no enredo, o herói é o astronauta Dave Bowman, cujo nome, Dave, pode ser relacionado com o rei bíblico David, conhecido por ter matado o gigante guerreiro Golias, além de que seu nome tem origem hebraica, significando “O Amado”. David é o herói ungido, viril, masculino, Yang. Enquanto seu sobrenome Bowman representa o feminino, Yin, já que literalmente significa o homem da tigela ou vaso.

Portanto, a personagem carrega no nome um princípio masculino e feminino, prontos para gerar algo novo. “Em muitos monumentos egípcios, como no pedestal de um dos colossos de *Memnon*, aparecem divindades hermafroditas relacionadas ao mito do nascimento. O andrógino é assim o resultado de aplicar ao ser humano o simbolismo do número 2, com o que se produz uma dualização integrada” (CIRLOT, 1984, p. 76).

Pode-se também estabelecer uma relação entre o nome da personagem Bowman e os mitos de Asclépio e Hígia. Asclépio, filho do deus Apolo com a ninfa Corônís, foi criado pelo centauro Quíron, com quem aprendeu sobre ervas medicinais e a arte da cura. Assim, Asclépio se tornou um curandeiro habilidoso, inclusive, capaz de ressuscitar pessoas. Contudo, Zeus não gostou disso, uma vez que Asclépio alterava o curso natural da vida ao trazer os mortos de volta à vida.

Dessa forma, Zeus fulminou Asclépio com um de seus raios (HACQUARD, 1996, p. 47-49). Porém, Asclépio tinha descendentes e coube a sua filha, Hígia, continuar a zelar pela saúde e bem-estar dos homens. Asclépio levava consigo um bastão junto a uma cobra³ e Hígia, um vaso

3 O símbolo de Asclépio, a cobra enrolada em um bastão é o símbolo da medicina. Segundo o médico Joffre M. de Rezende (2009), há várias interpretações para esses dois elementos simbólicos. Em relação ao bastão: árvore da vida, com o seu ciclo de morte e renascimento; símbolo do poder, como o cetro dos reis e o báculo dos bispos; símbolo da magia, como a vara de Moisés; apoio para as caminhadas, como o cajado dos pastores. Em relação à serpente: símbolo do bem e do mal, portanto da saúde e da doença; símbolo da astúcia e da sagacidade; símbolo do poder de rejuvenescimento, pela troca periódica da pele; ser cônico, elo entre o mundo visível e invisível. As serpentes não venenosas (*Elaphe longissima*) eram preservadas nos lares e nos templos da Grécia, não só por seu significado místico como pelo seu fim utilitário, já que devoravam os ratos.

ou uma tigela, também acompanhada por uma cobra⁴ (PRADO, 2013). Como o nome Bowman pode significar homem da tigela, ou tigela homem, há uma junção do feminino (tigela) com o masculino (homem), assim como ocorre na simbologia de Asclépio e Hígia, com os símbolos bastão e tigela acompanhados por uma cobra, que significa sabedoria.

Além disso, Asclépio, com sua habilidade de ressuscitar os mortos, supera a natureza, o que pode ser entendido como uma metáfora para a humanidade que, ao evoluir tecnologicamente, se supera e domina a natureza. Quando Asclépio é morto por Zeus, deixa seu legado para sua filha Hígia, o que representa uma forma de “renascer”. O mesmo ocorre com Dave Bowman, pois quando ele vai para Júpiter (que nada mais é que o correspondente romano de Zeus), a personagem morre e renasce como uma “criança astral”.

Retornando ao herói, de acordo com o estudioso da mitologia e religião Joseph Campbell (1990, p. 150), um herói lendário costuma ser o fundador de algo, de uma nova era, de uma nova religião, de uma cidade, de uma modalidade de vida, etc. Assim, o herói, para fundar algo novo, deve abandonar o velho e partir em busca daquilo que irá repercutir aquele algo novo.

Ainda como Campbell (1990, p.137) explicou, na prática do herói há dois tipos de proeza. “Uma é a proeza física, em que o herói pratica um ato de coragem, durante a batalha, ou salva uma vida. O outro tipo é a proeza espiritual, na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem”. Aquele que se torna um herói poderia não saber que era um herói, afinal, é a aventura, a odisséia que desperta no indivíduo uma qualidade de caráter que ele ignorava ter (CAMPBELL, 1990, p. 143).

É possível relacionar todas essas características com a personagem Dave Bowman, herói da odisséia de 2001, pois no momento em que fica sozinho na espaçonave Discovery – literalmente: Descoberta – e consegue aniquilar o computador HAL, que foi o responsável pe-

4 Por sua vez, o cálice e a serpente de Hígia tornaram-se o símbolo da Farmácia, isto é, da poção venenosa ou não que os remédios podem assumir.

las mortes dos outros tripulantes da nave, a personagem se torna o herói e continua sua aventura em busca de explicações sobre o monólito AMT-1 e outras formas de vida. A perda que Dave teve de seus colegas e o combate com o computador para desligá-lo pode ser compreendida como o início do rito de passagem.

Para se tornar um herói, o indivíduo deve perder algum elemento do seu cotidiano, ou passar por algo que o marque, pois o herói abandona determinada fase da vida e encontra a fonte da vida, que irá conduzi-lo a uma condição mais rica e madura (CAMPBELL, 1990, p. 138). Por outro lado, a luta contra o computador faz parte de uma tradição literária em que o ser humano teme ser suplantado pelas máquinas. Exemplos: *Round River* (James MacGillivray, 1906); *I, Robot* (Isaac Asimov, 1950); *Do androids dream of electric sheeps?* (Phillip K. Dick, 1968).

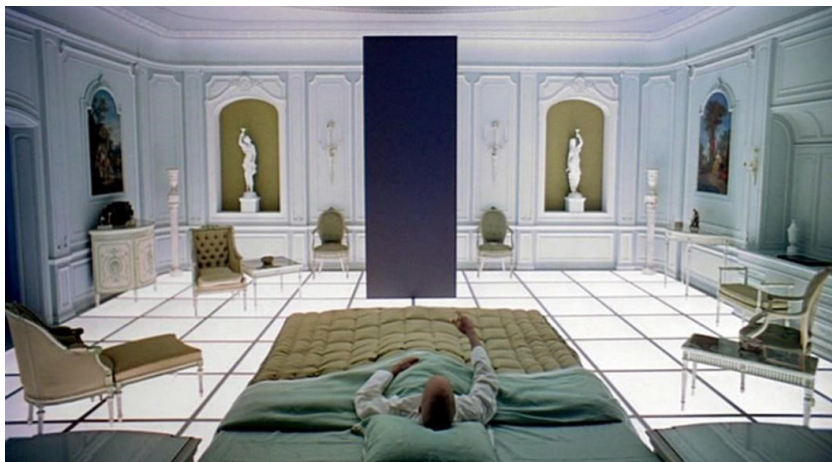
Assim, em um determinado momento de sua aventura, a personagem terá que abandonar “o velho” de sua existência humana para poder lidar com o nível superior da vida espiritual não humana. E essa continuação do rito de passagem que o herói sofre no filme se consolida pela viagem psicodélica, quando Dave chega a Júpiter e entra no monólito. É nesse momento que a personagem principal passa por uma transformação espiritual. Por essa razão Dave se qualifica como um herói cujo tipo de proeza é a espiritual, pois, no momento em que ele retorna de sua odisseia, traz uma “mensagem” para a humanidade.

Entretanto, quando o herói “retorna” em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, ele o faz de uma maneira diferente. Dave Bowman retorna como uma criança gigante que orbita o planeta Terra. Aqui, posso citar outra característica do herói apresentada por Campbell (1990, p. 138), que diz que “o herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”. Ou seja, Dave Bowman foi um herói que, com a missão de investigar o estranho objeto extraterrestre e assim, corroborar a existência de outros tipos de vida, morreu por esta causa, pois, após a experiência psicodélica, ele passa o resto de sua vida em um quarto com elementos artísticos que remetem ao século XIX, principalmente as pinturas, dis-

postos numa simetria que cria um ambiente propício para a transformação entre um estágio da humanidade, representado pelo Dave, e o estágio elevado espiritualmente, representado pela criança gigante. No momento de sua morte, sabe que está dando sua vida para algo maior que ele mesmo, no caso, o monólito.

Na dimensão em que o monólito é apresentado no filme, com a primeira aparição para os hominídeos pré-históricos, cujo conhecimento não era suficiente para entender o novo elemento no mundo, ele pode ser entendido como um “deus”, pois promoveu a evolução da humanidade até o momento em que Dave cede sua existência para o surgimento da criança gigante, símbolo de um novo estágio do ser humano. A imagem da proximidade do dedo indicador de Dave ao monólito (figura 1) é a sintonia máxima no filme entre a humanidade e o seu criador, podendo ser uma nova versão da pintura “A Criação de Adão”, de Michelangelo (figura 2).

Figura 1 - Cena da morte de Dave Bowman no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrik



Fonte: <http://omelete.uol.com.br>

Figura 2 - A Criação de Adão (1508-1512), Michelangelo Buonarroti (1475-1564)



Fonte: <http://renascimentoartistico.blogspot.com.br>

Tendo abordado a transformação de Dave, o herói, em substância essencial para a nova ordem espiritual, cabe aqui pensar a partir do que Mircea Eliade (1996, p. 95) propõe como reflexão sobre a passagem entre um estágio e outro:

O quadro iniciático – quer dizer, morte para a condição profana, seguida do renascimento para o mundo sagrado, para o mundo dos deuses – também desempenha um papel importante nas religiões evoluídas. [...] Em outras palavras, pelo sacrifício forja-se uma condição sobre humana, resultado que pode ser comparado ao das iniciações arcaicas. Ora, o sacrificante deve ser previamente consagrado pelos sacerdotes, e a consagração (dikshâ) comporta um simbolismo iniciático de estrutura obstétrica; propriamente falando, a dikshâ transforma ritualmente o sacrificante em embrião, fazendo-o nascer uma segunda vez.

Em 2001: *Uma Odisseia no Espaço*, Dave Bowman passa exatamente por essa transformação de morrer na condição profana e renascer para o mundo sagrado, no filme representado pela “criança astral”, sob o amparo espiritual do monólito. Nessa dimensão de mudança evolutiva, a entrega do herói para o projeto de recriação humana comporta o sentido de sacrifício para o nascimento do embrião, por uma segunda vez.

É emblemática, mesmo que rápida, a imagem do embrião no leito de morte de Dave, dando a entender o momento da transformação. Essa cena antecipa a outra cena emblemática da “criança astral” na órbita terrestre. Com essa sequência, Kubrick representa com certa fidelidade o que Eliade (1996, p. 96) afirma: “o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento”.

Outros aspectos simbólicos, presentes no filme, é a conjunção ou alinhamento entre a Terra, o monólito e o Sol. Esses três elementos se relacionam entre si e seus significados simbólicos não se desvinculam da simbologia do herói. No filme, a humanidade tem uma referência espacial: a Terra. Desde o tempo dos hominídeos pré-históricos, o espaço terrestre é o ambiente primordial para a vida. Ela é a base para o surgimento da evolução proporcionada pelo monólito e nunca deixou de ser, tanto é que, na narrativa, quando a humanidade evolui pela segunda vez, após reencontrar o monólito, a criança gigante se volta para a Terra, orbitando-a. Isso caracteriza o planeta como o espaço acolhedor de todas as etapas da humanidade, podendo ser entendido como sua Terra-Mãe.

Desde a sua primeira aparição do monólito para os hominídeos, fincado no solo terrestre, como um objeto enigmático para os habitantes ancestrais, como ser divino, sua forma já é o símbolo da perfeição. Levando em conta o significado simbólico do retângulo, forma do monólito, é imprescindível conceituá-lo na sua forma pura: “É a mais racional, segura e regular de todas as formas geométricas; isto se explica empiricamente pelo fato de que, em todos os tempos e lugares, é a forma

preferida pelo homem e a que ele dá a todos os espaços e objetos preparados para a vida” (CIRLOT, 1984, p. 498).

Essa forma, no romance, é descrita como a mesma dimensão de perfeição do conceito de Cirlot, estabelecendo no enredo uma polarização com a imperfeição humana, objeto de evolução da narrativa. Eis a passagem singular da descrição do monólito:

O objecto que o homem de fato espacial tinha à frente, era uma lâmina vertical de um material negro como o azeviche, de cerca de três metros de altura e um e meio de largura: lembrou a Floyd, um tanto sinistramente, uma pedra tumular gigante. De contornos perfeitos e simétrica, era tão preta que parecia engolir a luz que a iluminava; a superfície não apresentava qualquer detalhe. E era impossível dizer se seria feita de pedra, metal, plástico ou de algum material completamente desconhecido do homem. (CLARKE, 1988, p. 65).

O número *Phi* (Φ), ou número de ouro, é um número irracional que se repete em inúmeros elementos da natureza e em criações humanas. Os elementos que obedecem a essa regra matemática (i.e. funções matemáticas dependentes de *Phi*), chamada de proporção áurea, sejam seres vivos ou criações do homem, ganharam um significado simbólico de perfeição e beleza. Assim, um retângulo áureo nada mais é que um retângulo construído seguindo essa proporção matemática, que simboliza a beleza e a perfeição. Partindo do pressuposto de que o monólito é um retângulo perfeito e simétrico, pode-se entender que ele também segue a proporção áurea para reafirmar sua perfeição.

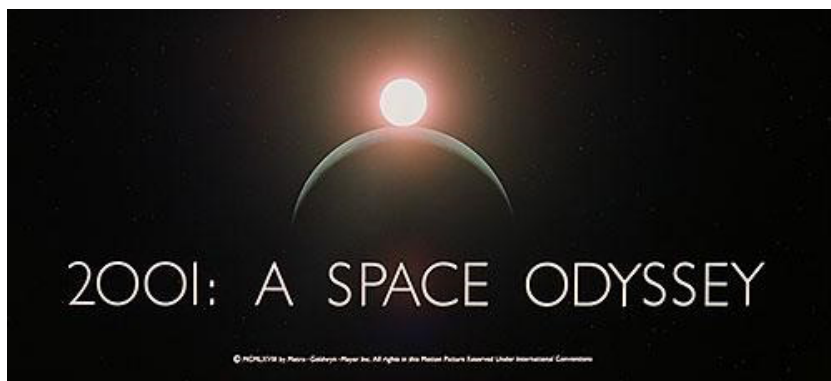
Também com a mesma importância simbólica e formando a triangulação de significados com a Terra e o monólito, o Sol, “fonte de energia e de vida” (CIRLOT, 1984, p. 537), domina a cena introdutória do filme, sempre vinculado à Terra ou ao monólito. Esse vínculo é uma demonstração do seu “caráter ‘juvenil’ e filial dominante” em que “o Sol fica assimilado ao herói” (CIRLOT, 1984, p. 535). Essa assimilação, se-

gundo a estética empregada por Kubrick, proporciona a síntese de uma metáfora da morte do herói assim como do Sol, quando Dave morre e renasce como uma “criança astral”. Vê-se aqui o emprego na narrativa do que está na cultura do simbolismo do Sol, ou seja:

Enquanto a Lua, para chegar a seu ocultamento mensal de três dias, precisa sofrer um despedaçamento (minguante), o Sol não necessita morrer para baixar aos infernos; pode chegar ao oceano ou ao lago das águas inferiores e atravessá-los sem dissolver-se. Por isso, a morte do Sol implica necessariamente a ideia de sua ressurreição e chega mesmo a não ser concebida como morte verdadeira. (CIRLOT, 1984, p. 536).

A ressurreição solar é bem representada, como se disse anteriormente, pela sua posição de ocultamento parcial, ora pela Terra e ora pelo monólito. As imagens abaixo comprovam o renascimento do herói, representado pelo Sol, cujo nascimento está estampado desde a abertura do filme, como se vê abaixo:

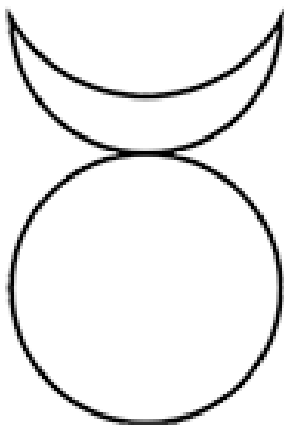
Figura 3 - Cartaz do filme *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick



Fonte: <http://www.webinsider.com.br>

A imagem do Sol assentado sobre a Terra (figura 3) pode inferir o ícone pagão do Deus Cornífero, da religião Wicca. Esse Deus, cujo símbolo está representado abaixo (figura 4), simboliza a morte e renascimento. Mesmo que o símbolo esteja invertido em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, a relação permanece.

Figura 4 - Símbolo do Deus Cornífero da religião Wicca



Fonte: <http://miguel-cernunnos.blogspot.com.br/>

Da mesma maneira também há a imagem do renascimento do Sol (figura 5) em relação ao monólito, ainda sob influência do símbolo do Deus Cornífero, mesmo que representado na imagem da Lua.

Figura 5 - Cena de *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, representando a conjunção entre a lua, o sol e o monólito



Fonte: <http://www.jornalnh.com.br>

Se o monólito representa a perfeição, há um elemento na narrativa que pode demonstrar uma tentativa de perfeição por parte dos humanos. O computador HAL 9000, como sexto membro da tripulação da missão Júpiter, mantinha uma integração com os seres humanos tamanha, que ele, de certa forma, passa a desempenhar quase que um papel de humano. No momento em que HAL demonstra sentimentos de orgulho por ser a máquina mais infalível e nunca ter cometido nenhum erro em suas informações, o que é desmentido quando HAL engana Dave e executa os outros tripulantes.

Como resposta a sua atitude nitidamente humana, pois ele não obedece aos princípios da sua criação, o herói o desliga, sequência que é acompanhada por uma manifestação de falas de HAL que demonstram arrependimento e comprometimento em mudar seus atos, ou pelo me-

nos uma tentativa de fazer Dave mudar de ideia. Vejamos uma parte da sequência:

– Tenho medo. Estou com medo, Dave. Minha consciência está se esvaindo. Estou sentindo. Dave, minha consciência está se esvaindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Minha consciência está se esvaindo. Tenho certeza absoluta. Estou sentindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Estou... Com medo. (KUBRICK, 1968, 1h 22' 52").

É importante lembrar que a máquina foi criada pelo próprio ser humano, e que este não é perfeito. Sendo assim, o homem não perfeito não pode criar algo perfeito e por isso o computador HAL 9000, apesar de nunca ter tido uma falha em sua linha de produção, ser considerado a máquina infalível, falhou. Em algum momento ele teria que errar, assim como os homens também erram. De acordo com Marvin Minsky (apud TEIXEIRA, 1998, p. 5), “nenhum computador tem consciência do que faz, mas na maior parte do tempo, nós também não”.

Além disso, as letras seguintes as do nome do computador, HAL 9000, são i, b e m. IBM (International Business Machines) é uma empresa dos Estados Unidos, especializada na área de informática, criada em 1896. Assim com a equivocada interpretação de que no momento em que na trama foi inserido um computador que falha, que não é perfeito, cujas próximas letras do nome formam o nome de uma empresa de computadores, concluiu-se que há uma crítica sendo feita para essa empresa e para os computadores em geral da época. Já que há uma exaltação do computador, mas que acaba não atingindo o estado de perfeição em que foi colocado.

No livro *The Lost Worlds of 2001* (1972), Clarke afirma que foi uma coincidência as letras seguintes do nome de HAL formarem IBM e que essa ideia que se teve causou embaraço devido ao apoio que a IBM

deu ao filme. Além disso, disse que se tivesse previsto essa interpretação, teria mudado o nome do computador.

Como o filme trata de um grau de espiritualidade, há uma referência ao livro do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*. Zaratustra ou Zoroastro foi o profeta fundador de uma das mais antigas religiões monoteístas, o Zoroastrismo. Zaratustra viveu no século VI a. C. Durante 1000 anos o Zoroastrismo, também chamado de Masdaísmo ou Parsismo, foi uma das mais fortes religiões no mundo e a religião oficial da Pérsia, atual Irã. Permite a existência de duas divindades, o Bem, Ahura Mazda, e o Mal, Arimane.

O Avesta é o livro sagrado do Zoroastrismo, escrito durante um longo período e em vários idiomas. Por abordar concepções religiosas como a crença no paraíso, na ressurreição, no juízo final e na vinda de um messias, o Zoroastrismo influenciou o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo.

Dessa forma, Nietzsche transformou o profeta Zaratustra em uma personagem fictícia. Com isso o filósofo conseguiu expressar suas ideias acerca da humanidade. Mesmo com a dimensão ficcional, a obra propõe uma discussão em torno do homem moderno e a sua superação, sintetizada na figura do Super-Homem, ou Além-do-Homem. Kubrick e Clarke retomam essa concepção filosófica de superação do homem moderno, trazendo para a tela uma sociedade altamente tecnológica, porém não perfeita. A partir do herói Dave Bowman, a humanidade consegue atingir a plenitude demonstrada pela “criança astral”:

Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo? Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si próprios: e vós quereis ser a vazante dessa grande maré, e antes retroceder ao animal do que superar o homem? Que é o macaco para o homem? Uma risada, ou dolorosa vergonha. Exatamente isso deve o homem ser para o super-homem: uma risada, ou dolorosa vergonha. Fizestes o caminho do verme ao homem, e muito,

em vós, ainda é verme. Outrora fostes macacos, e ainda agora o homem é mais macaco do que qualquer macaco. O mais sábio entre vós é apenas discrepância e mistura de planta e fantasma. Mas digo eu que vos deveis tornar fantasmas ou plantas? Vede, eu vos ensino o super-homem! O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem *seja* o sentido da terra. (NIETZSCHE, 2011, p. 13-14).

Para dar esta dimensão desde o início do filme, o diretor insere a introdução e a primeira parte do poema sinfônico “Assim Falou Zaratustra”, de Richard Strauss, composto em 1896. Essa obra foi baseada na obra filosófica homônima de Nietzsche. A primeira parte da peça erudita recebe o nome de “Alvorada”, nome que se relaciona com o nascimento do Sol, com a alvorada do homem e da “criança-astral” (Super-Homem).

Dessa forma, a música estabelece grande sintonia com a imagem do Sol nascendo na abertura do filme. Sem ela a narrativa perderia grande força de expressividade. Kubrick também utilizou a valsa “Danúbio Azul”, de Strauss, para ilustrar as naves espaciais flutuando graciosamente pelo espaço. Apesar de a nave ser algo gigantesco e mais pesado que o ar, a junção da valsa com a cena evocou uma leveza ao momento. A trilha sonora do filme também conta com a música de Gyorgi Ligetti, nos momentos de suspense.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

2001: Uma Odisseia no Espaço tanto é uma obra de arte instigante, quanto complexa no âmbito dos símbolos. O seu enredo, que não apresenta dificuldades para a compreensão para a sequência narrativa, guarda um universo de significados simbólicos que auxiliam no entendimento da obra, lembrando que o filme pode ter uma interpretação baseada na subjetividade de cada espectador. Bourdieu (1989, p. 286) faz uma reflexão sobre essa relação entre a construção do objeto artís-

tico e sua apreensão pelo seu apreciador. O trecho abaixo aborda essa dimensão da arte:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode-se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte.

A exigência desta obra cinematográfica de Kubrick é exatamente o resultado do “olhar do esteta” e da sua longa convivência com a obra de arte. A obra como um mundo intermediário é produto de uma “imaginação criadora”, para evocar aqui o pensamento de Gilbert Durand (2001, p. 75), que permite ao contemplativo a imersão nesse universo em que os “corpos se espiritualizam e os espíritos se corporalizam”. A passagem da morte de Dave para o renascimento como “criança astral” é a demonstração dessa fusão entre corpo e espírito numa outra dimensão da humanidade.

Assim, o estudo sobre os símbolos se mostrou uma opção para a compreensão do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, uma vez que a obra é carregada de significados simbólicos e que esses significados estão diretamente relacionados com a trama. Além de que o mito e os símbolos são importantes porque nos informam de nossa natureza interior, de certos padrões ancestrais de comportamentos e sentimentos que subsistem liminarmente no nosso cotidiano, às vezes de forma inconsciente, ou deliberada.

Então, a importância do estudo dos mitos e dos seus significados simbólicos apresentados nas obras de arte advém de procurar “o caráter comum dos temas nos mitos do mundo, visando à constante exigência, na psique humana, de uma centralização em termos de princípios profundos” (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 10), ou seja, como esses símbolos interferem no comportamento, valores, representações imagéticas, etc.

O mito que mais abordei em meu trabalho foi o do herói. A importância da imagem do herói está ligada com sua jornada, que não significa um ato de coragem, mas sim uma vivência de autodescoberta (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 8). O herói também “simboliza nossa capacidade de controlar o selvagem irracional dentro de nós” (idem, p. 8) e o objetivo do herói em sua busca será conquistar a sabedoria e poder para servir aos outros (idem, p. 9). A personagem Dave Bowman, o herói da obra, em nenhum momento participou de sua odisseia para satisfação própria, para evasão ou êxtase de si, mas sim para gerar algo novo. E ele cedeu sua vida para esse objetivo.

Foi-se falado também sobre a tecnologia, expressada em *2001: Uma Odisseia no Espaço* principalmente pelo computador HAL 9000. De acordo com Campbell (1990, p. 8), “nossos computadores, nossas ferramentas, nossas máquinas não são suficientes. Temos que confiar em nossa intuição, em nosso verdadeiro ser”. No enredo, o computador HAL começou a dar problema e assim teve que ser desativado.

Não foi especificada a causa da falha do computador, mas a questão é que Bowman prosseguiu a viagem sozinho, sem a ajuda do HAL, que era quem comandava a nave *Discovery* e também sem seus companheiros, que morreram. Assim, a decisão da personagem de seguir em frente mesmo sem os recursos tecnológicos mais desenvolvidos e seus colegas condiz com a afirmação de Campbell, pois Dave Bowman confiou em si mesmo, na sua intuição.

No prólogo à primeira edição do *Dicionário de Símbolos* (CIRLOT, 1984, p. 3-6), Cirlot fala sobre a “verdade objetiva e universal simbólica” e cita Erich Fromm (apud CIRLOT, 1984, p. 4):

Erich Fromm indica que, apesar das diferenças existentes, os mitos babilônicos, hindus, egípcios, hebreus, turcos, ou achantis estão ‘escritos’ numa mesma língua: a língua simbólica. Esta obedece a categorias que não são o espaço e o tempo, mas a intensidade e a associação.

Dessa forma, é possível entender as imagens da poesia hermética utilizando os mesmos princípios e elementos para compreender os sonhos, acontecimentos, paisagens ou obras de arte (CIRLOT, 1984, p. 4). Por essa razão que *2001: Uma Odisseia no Espaço* pôde ser analisado a partir de seus símbolos, pois estes propiciaram um vasto campo de estudo e alternativas para compreender a obra de Kubrick.

REFERÊNCIAS

AARONSON, Bernard; OSMOND, Humphry (eds). **Psychedelics: The Uses and Implications of Hallucinogenic Drugs**. New York: Anchor Books, 1970.

ABOUT KUBRICK. Disponível em: <<http://kubrickfilms.warnerbros.com>>. Acesso em: 4 ago. 2013.

ASIMOV, Isaac. **I, Robot**. New York: Gnome Press, 1950.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Filipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes Ltda., 1984.

CLARKE, Arthur. C. O Sentinela. In: CLARKE, Arthur. C. **Sobre o Tempo e as estrelas**. Tradução de Mario Molina Caetano. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 109-115.

_____. **The Lost Worlds of 2001**. New York: Signet, 1972.

DICK, Phillip K. **Do androids dream of electric sheeps?** New York: Doubleday, 1968.

2001: odisseia no espaço. 2. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1988.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GERBASE, C. **Stanley Kubrick**. Disponível em: <<http://www.terra.com.br>>. Acesso em: 4 ago. 2013.

GUSMÃO, P. Dourado de. **Manual de sociologia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

HACQUARD, Georges. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa/Rio Tinto: Edições Asa, 1996.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo: do Big Bang aos buracos negros**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HOUAISS, A. **Grande dicionário HOUAISS da língua portuguesa**. Disponível em: <houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 15 set. 2013.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

KUBRICK, S. **2001: uma odisseia no espaço**. 1968. [Filme vídeo]. Produção e direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América, Turner Entertainment Co. e Warner Bros, 2009. 1 DVD/Dolby Digital, 140 min. color. son.

MACGILLIVRAY, James. Round River. In: **The Oscoda Press**, 10th August, 1906.

MORRIS, M. S.; THORNE, K. S.; YURTSEVER. Wormholes, time machines, and the weak energy. **Physical Review Letters**, v. 61, n. 13, p. 1446-1449, 1988.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

NIETZCHE, F.W. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OSMOND, H. A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents. In: **Annals of the New York Academy of Science**, n. 66, p. 418-434, 1957.

PRADO, A. H. **A simbologia da farmácia**: mitos e lendas que adornam signos dessa milenar profissão. Disponível em: <<http://www.portaldos-farmacos.ccs.ufrj.br>>. Acesso em: 6 out. 2013.

RABELO, D. **Rastafari**: Cultura e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981). Tese (Doutorado em História). Brasília: UnB, 2006.

REZENDE, Joffre M. de. À sombra do Plátano: crônicas de história da medicina. São Paulo: Fap-Unifesp Editora, 2009.

ROCHA, A. A. **Escritor britânico Arthur C. Clarke**. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **Mentes e Máquinas**: uma introdução à ciência cognitiva. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

O BRANQUEAMENTO DO ROCK ENTRE OS ANOS 1950 E 1960

Prof. Dr. Allysson Fernandes Garcia
Pedro Henrique Cunha Kastelijns

RESUMO

Apresento um estudo sobre o processo de branqueamento do rock durante os anos 1950 e 1960, tendo como pano de fundo os Estados Unidos, uma sociedade segregada racialmente. Procuro levantar indícios históricos que indiquem o rock como uma expressão musical transgressora de origem predominantemente negra, mas que ao se tornar um produto da indústria fonográfica foi moldado por empresários, de forma que os traços transgressores fossem minimizados, promovendo músicos brancos para tomar frente deste movimento e tornar o rock mais polido e acessível para a massa conservadora norte-americana. Trabalho com a hipótese de que o branqueamento do rock que aqui proponho serviu para aumentar o lucro da indústria fonográfica, desapropriando e transformando a expressão cultural de principal origem negra.

Palavras-chave: Rock and Roll. Branqueamento. História.

1 INTRODUÇÃO

Faz algum tempo que observo, com atenção, algumas figuras icônicas do rock and roll pela MTV. Lembro-me de ficar hipnotizado por

um trecho de uma apresentação de um guitarrista negro que fazia acrobacias no chão com a guitarra e logo depois ateava fogo no instrumento. O exato momento das acrobacias nunca saiu da minha cabeça, mesmo sendo uma criança e não sabendo de quem se tratava.

Alguns anos depois descobri que o homem era Jimi Hendrix, numa apresentação do festival ‘Monterey Pop’ de 1967. Já adolescente, escutei bastante Jimi Hendrix e ouvi falar do ‘blues’, com o qual Hendrix aprendeu tanta coisa até alcançar a musicalidade do rock e chegar onde esteve. No documentário *It Might Get Loud* (DUGGENHEIM, 2008), Jack White, músico, cantor e produtor musical de rock, fala sobre suas influências blues entre os anos 1930 e 1950, e percebi claramente que quase todos os ‘bluesmen’ eram homens negros. Aquilo me chamou atenção.

Daí que parei pra escutar muitos discos norte-americanos dos anos 1950, pesquisando no livro *1001 Albums you must hear before you die* (DIMERY, 2003). Percebi que nos anos 50 os artistas mais famosos, dentro do universo negro, estavam em sua maioria tocando aquilo que viria a ser o principal pontapé para chegarmos ao rock, como ‘Fats Domino’, que tocava rythm & blues (O rock’n’roll em sua forma primitiva) com seus vocais e piano, Little Richard, com a clássica ‘Tutti Frutti’, Chuck Berry e a inigualável ‘Johnny B. Goode’, Billie Holliday e sua voz singular dentro do blues, entre outros. Por parte dos brancos se encontrava o romântico Frank Sinatra e muitos grupos de Country, isso levando por alto o cenário musical mais rentável da época.

Para mim estava bem claro que a música negra norte-americana da época tinha uma energia fantástica, enquanto a música branca tinha um ideal de civilidade que passava pela contenção pública das emoções, era contida, comparada à enérgica música negra. Mas surgiu um garoto branco do Mississippi que lançou um disco em 1956, fazendo sucesso de forma inigualável, este garoto é Elvis Presley, conhecido como o “Rei do Rock”.

Elvis encantava a todos com suas apresentações enérgicas e dançantes, uma fórmula que em parte já era presente no mundo musical negro. Desde os anos 30 os ‘*bluesmen*’ negros tocavam em bairros periféricos com condições precárias, animando festas negras de energias poderosas, coisas que músicos negros sempre fizeram, mas sempre foram segregados em seus bairros e bares, praticamente à parte do que fazia sucesso na época ou do que era bonito de se ver pela típica família norte-americana.

Como Elvis fez tanto sucesso a ponto de ser lembrado como “Rei do Rock”? Não era somente um híbrido de toda a contracultura de uma época, era um homem branco, bonito, galã, que estava fazendo o que todo mundo sempre repudiou na pele de homens e mulheres negras. Aquilo foi no mínimo intrigante para mim.

Surge então a dúvida se existiu um branqueamento no rock, e de que maneira este se constituiu. A maioria dos empresários que tinham o poder financeiro nos EUA são brancos. Mas, contam com a arte negra como forte corrente de lucro. Veja o caso de Michael Jackson e de todas as ‘Race Records’ nos anos 30, gravadoras cujos donos eram empresários brancos que lucravam com gravações de músicos negros. Assim, outras questões tornam-se pertinentes: É possível falar em um domínio racial no rock’n’roll? Se se trata de uma música que é uma fusão de estilos e gêneros faz sentido atribuir-lhe uma propriedade de negros ou brancos?

Na década de 1950 nos EUA, segundo Roberto Muggiatti (1973), a segregação racial era uma política oficial em diversos estados do sul. O chamado sistema Jim Crow¹. Parece que aí temos um fundamento para tratar a questão de o rock ser uma música de negro ou branco.

Ao mesmo tempo, porém, o rock’n’roll é definido como contestador, transgressor, não poderia os músicos que o desenvolveram ter contestado ou transgredido a segregação racial?

Para responder a estas questões desenvolvi uma pesquisa bibliográfica, tendo a base fundada nos livros *Rock: Grito e o Mito* (MUGGIA-

1 Leis oficiais de segregação racial nos EUA, que estiveram em voga durante os anos 1876 até 1965, segregando assentos de ônibus, bebedouros, lanchonetes, etc.

TI, 1973), *O que é Rock* (CHACON, 1982), *1001 Albums you must hear before you die* (DIMERY, 2003), 'Rock 'n' Roll – Uma história social (FRIEDLLANDER, 2006). O foco recai, porém, na obra de Muggiati, que evidencia este aspecto do 'branqueamento' do rock.

É importante pontuar que a obra de Muggiati é datada, carregada de essencialismos e romantismo próprios da época em que foi escrita, início dos anos 1970. Em todo caso, trata-se de uma obra fundamental, para responder a minha pergunta sobre o branqueamento do rock. Dentre as poucas obras que tratam do rock, traduzidas para o português, utilizei aquela que obtive acesso para ampliar a perspectiva sobre meu objeto de pesquisa. Considerei, ainda, algumas obras e artistas mais conhecidos dentro do rock, o blues e o rhythm 'n' blues para analisar o processo de branqueamento.

A partir destas condições, procuro encontrar evidências sobre a hipótese do branqueamento, primeiramente procurando afirmar a identidade do rock sendo predominantemente negra, uma vez que afirmo isto neste trabalho. Cito as características transgressoras do rock'n'roll e as impressões da população norte-americana para esta música. E apresento minhas evidências de branqueamento a partir da figura de Elvis Presley, os avanços tecnológicos iniciados nos anos 1965 e pontuo o discurso político em prol dos negros dentro do rock. Concluo meu trabalho com algumas afirmações, porém com novas indagações interessantes a respeito do tema.

2 ATÉ QUE PONTO É PLAUSÍVEL OU VERDADEIRO AFIRMAR QUE O ROCK FOI UMA MÚSICA NEGRA OU PRODUZIDA POR NEGROS?

Muggiati (1973) diz que ao chegar à América o negro logo imprimiu aqui suas heranças culturais e musicais. Como disse Carlos Cavalcanti em *Como Entender a Pintura Moderna* (Ed. Rio, 1971), a necessidade de expressão artística do homem é natural, permanente e universal,

da mesma forma que a necessidade de alimentar-se, e foi assim que o negro usou a música como elemento libertador de forma natural, vital.

Seja na cidade ou no sul dos EUA predominante rural, o grito do negro estava presente, e foi se modificando: sua música africana se transformou em cantigas de trabalho, cantadas nas lavouras do sul, que depois divertiu os negros livres que faziam canções antitrabalho, transformados em hits lucrativos. Das lavouras de café ao disco nas lojas, o negro cantava sobre amor, festas, poesia, mas também sobre o lamento rural, o sofrimento e todas as suas impressões acerca da América e a vida. O grito mágico que aqui tratamos de uma forma poética vibrava diretamente de suas cordas vocais e passou a ser o núcleo da expressão musical do negro.

Segundo Muggiati, o blues surgiu de um híbrido do grito do escravo e da harmonia musical europeia. Ambos permaneceram juntos no rock também, mas isso é assunto para mais tarde. A ‘blue note’, nota estranha e amarga que estaria no meio do caminho da escala natural, entre as notas comuns da escola diatônica musical, esteve no grito do negro e de acordo com Muggiati simboliza uma resistência cultural do negro em aderir à tonalidade europeia, fazendo uma apropriação e a transformando, usando-a para expressar a dor e o amor a partir de sua experiência distinta, de ex-escravo e homem negro segregado. Por meio da música e principalmente com a ‘blue note’ os negros procuraram afirmar sua humanidade.

Este berro fantasioso intrigava, fascinava alguns e chamava atenção dos brancos que não tinham nada muito parecido para escutar vindo dos artistas brancos da época, desde o blues no final do século XIX, o jazz e o *rythym & blues*, até meados dos anos 50. Muggiati pontua adjetivos agregados por brancos a esta música como vibrante, fascinante, valiosa, sincera, tocante e mais dimensional que o seu próprio mundo branco. Comparada com a contida música branca da época, a música negra agitava e enlouquecia de forma desconhecida para o mundo branco.

Além disso, a música otimista, polida, contida e branca que dominava os palcos da Broadway, desde os anos 1920, já não agradava a toda população norte-americana, principalmente os jovens. Era preciso algo novo e visceral para tirar muitos jovens e outros deslocados da prostração dos dias de trabalho e da cidade grande. A junção do *rythm & blues* negro e do *country & western* branco resultou no rock, que logo ao tocar nas rádios, começando pelas ‘Moondog’s Rock and Roll Party’ no início dos anos 50, em três anos tomou conta de toda a América: a criação negra é empacotada por brancos e vendida para os brancos.

O negro já tinha sua música explorada pelos empresários brancos, que em sua maioria pagavam pouquíssimo pela sua força de trabalho (a criação musical). Logo, os músicos brancos, que viram o rock negro como uma boa vertente musical a ser explorada, copiaram e abusaram dessas fórmulas musicais negras, como o vocal rouco, as danças nas apresentações ao vivo e o jeito de tocar, inclusive comprando arranjos inteiros de músicos negros por muito pouco. Tornaram assim um produto originário do negro apropriação do branco, que o modificou para garantir a comercialização em massa do produto, para agradar à população que queria assistir a apresentações de rock’n’roll na pele de artistas brancos bem vestidos e bonitões.

Muggiati (1973, p. 41) também cita um relato do empresário Saul Bihari em entrevista à revista *Billboard*:

A gente costumava convidar os cantores, dar-lhes uma garrafa de bebida e dizer: ‘Cante um troço aí pra tua namorada’. Ou então ‘Invente alguma coisa para o Natal’. Eles dedilhavam um pouco sobre a guitarra, diziam ‘OK’ e iam fazendo a canção. Nós dávamos o assunto e eles se soltavam. Quando chegava o momento de parar, fazíamos um sinal de que tinham dez segundos para concluir a canção.

É interessante perceber que Muggiati concebia o rock como algo espontâneo e sincero. Porém, em uma sociedade capitalista, o interesse

do artista não está restrito a criar arte pela arte, trata-se também de uma questão de sobrevivência econômica.

Agora temos o terreno bem preparado para sustentar as ideias que quero elucidar neste tópico que tem o objetivo de esclarecer até que ponto o rock é uma música negra ou produzida por negros. Embora se trate de arte, pessoalmente, essas questões não me vêm tanto à cabeça, mas é interessante a ponte acadêmica com assuntos artísticos, até porque se trata de fatos históricos.

É fácil explicar a forte e notável presença negra no rock, principalmente quando os tambores e o grito rouco do negro soavam nas canções. Essas características tão marcantes evocavam um aspecto “negroide” que muitos, em sua maioria branca, associavam a algo imoral, irreverente e selvagem, fazendo a Igreja católica se pronunciar: “Uma volta ao tribalismo não pode ser tolerada” (MUGGIATTI, 1973, p. 38).

E mesmo o protestantismo nos EUA sendo mais forte que o catolicismo, o ponto de vista da Igreja influenciava os norte-americanos mais conversadores. Em *Rock’n’Roll – Uma história social*, o autor Paul Friedlander também pontua uma campanha preconceituosa da família branca contra o rock, desejando o fim do “animalístico bop negro”.

É interessante também citar de forma rápida a trajetória de Bill Halley nos anos 50 como cantor branco de um grupo de rock. Bill Halley fez muito sucesso com o hit “Rock Around The Clock” e decolou sua carreira, principalmente ao vivo, quando começou a colocar mais emoção em seus vocais, subindo notas, brincando com a textura da voz e cantando até de forma mais recitada, tendo características comuns à musicalidade negra. Bill Halley passou também a fazer brincadeiras comuns a performances de negros do *rythm’n’blues*, como “fiquem de joelhos”. Esta e outras brincadeiras eram aceitas e divertiam o público porque vinham de um artista branco.

O rock é um híbrido, logo, essas duas partes foram interdependentes para a formação do produto final. Não deve haver o desmerecimento de nenhuma delas, no entanto, para mim é fácil perceber que o

coração desta música é em sua maior parte negro e este coração bate assim como o rufar dos tambores pertencentes ao rock. E quando se fala em arte, expressão artística, o que toca o coração e a alma é muito mais relevante.

Entretanto, na arte de massas, este conjunto de características não entra tanto em voga, pois esta arte que está nos televisores, rádios, lojas de discos e grandes teatros depende de muito dinheiro, aplicações e investimentos. Logo, o rock também contou com o cérebro dos empresários brancos para controlar as finanças na venda das músicas.

Podemos então verificar que a forma de expressão artística que chamamos de rock, não dependeu só de belas canções e sentimentos puros para ascender na cultura mundial, dependeu também de investidores e dinheiro. Assim concluímos que o rock dependeu também destes empresários, por mais que muitos abusaram da mão de obra de seus músicos, principalmente negros, que não respondiam tão bem à margem de lucros como os brancos.

3 CARACTERÍSTICAS QUE DEFINEM O ROCK'N' ROLL COMO UM GÊNERO MUSICAL DISTINTO

O rock'n'roll surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 1940 e 1950, derivado de ritmos negros como o *rythym & blues*² e o *country & western* branco. Essa é a forma mais simples de explicitar as ramificações que levaram ao produto final rock'n'roll, que é basicamente assim. Grosso modo, a união da música negra e da música branca da época, assunto que será mais bem explicitado no próximo tópico.

Muggiati (1973, p. 39) definiu de forma pragmática essas ramificações. Para ele, desde que o escravo negro chegou à América, seu grito visceral junto da música europeia deu vida ao blues, para em seguida amadurecer e entrar em contato com instrumentos das bandas marciais europeias que estavam abandonados em lojas de penhores e foram com-

2 *Rythym ' & ' blues* é uma definição criada para o mercado da música.

prados por músicos negros a preços acessíveis. Este é um aspecto do processo que teria dado origem ao jazz.

[...] os Rock'n'Rollers propunham um universo sonoro aberto para a vida, com cheiro e cor, transformando o folclore e os blues negros por meio da nova tecnologia dos media e das guitarras elétricas, projetando cada vez mais o antigo lamento rural no cenário nervoso dos centros urbanos.

Após ser bem difundido nas lavouras do sul, no início do século XX, o blues começou a se popularizar no norte dos Estados Unidos. Com os novos recursos elétricos do blues urbano, o guitarrista do blues aprendeu a se entrosar com o piano, dando formas e curvas aos boogie-woogies populares nos bordéis e casas de shows nas cidades do norte entre os anos 1930 e 1940.

O acesso aos novos equipamentos possibilitou aos músicos cantarem sem precisar berrar, aperfeiçoando tonalidades e formando o *rythm & blues*, que circulava entre os compactos de 45rpm, singles³, transformados em singles de rock'n'roll e com o advento do LP, carregado de tecnologia de gravação e amplificação dos anos 50, deu finalmente origem ao ROCK.

Até os anos 1960 o rock continuou predominantemente negro. O som do rock se impunha ao ouvinte, não ocupava um papel de mera “música de fundo”, não se toca nem tocava rock nos elevadores.

A distribuição desta música se dará por gravadoras, cujos donos eram empresários brancos, que queriam lucrar com o talento de músicos em todo os Estados Unidos, e houve de certa forma uma rivalidade entre as gravadoras ‘Independentes’, que gravavam novidades do mundo musical, não tão difundidos e as grandes gravadoras, que gravavam grandes nomes da música da época, como Frank Sinatra, Doris Day, etc. Nessa época, a “novidade musical” em alta nas gravadoras independentes era o *rythm & blues* negro, e o *country & western* branco, que logo

3 Canção considerada viável comercialmente para ser veiculada de forma individual.

se transformou no rock'n'roll. Difundido aos poucos nas rádios ganhou espaço muito rapidamente.

Muggiati (1973), ao comentar sobre o lirismo dentro do rock, no capítulo 'Pele Branca, Máscaras Negras', afirma que as letras do rock tratam de problemas reais dos jovens da época, sobre como era chato ser adolescente, que os adultos não entendiam nada. Tratavam também sobre as relações humanas, espinhas, drogas, e o amor, e outros temas que correspondiam à realidade da época.

O rock era feito por pessoas incultas, não era preciso ser doutor estudado para fazê-lo e nisto estava sua riqueza. Era real, vívido, puro, nas palavras de Muggiati, no sentido de não ser artificial. Podemos observar isso em trechos da letra de 'Maybellene', canção realizada em 1955, por Chuck Berry, uma perseguição amorosa sobre quatro rodas:

Maybelline, por que você não pode ser real?
Ah, Maybelline, por que você não pode ser real?
Você voltou a fazer coisas que costumava fazer
Como eu era motivador sobre a colina
Vi Maybelline em um golpe de Estado
Um Cadillac rodando na estrada aberta
Nada irá superar o meu Ford V8
Um Cadillac está acima de noventa e cinco
Ela tem um para-choque para rodar lado a lado

O rock deu voz àqueles que desejavam a garota mais bonita da vizinhança, mas não tinham chance alguma com ela, ou o que saiu com seu Cadillac para três festas numa noite só, além de abrir uma válvula para expressar todas as frustrações sobre o que acontecia na rua, dentro de casa, nas escolas e em todos os Estados Unidos.

Muggiati explicita o desenvolvimento do rock nos anos 50, vindo do blues, diretamente do sul dos Estados Unidos. E esta música teve sua linguagem alterada assim como a sociedade também foi se modificando

e criando vida a partir destas características boas ou ruins presentes nas músicas.

A expressão musical “aberto para a vida” como rock fez muitos jovens delirarem. John Lennon ao lembrar de sua juventude afirmou: “Era a única coisa marcante de tudo o que estava acontecendo quando eu tinha 15 anos. O rock’n’roll era real, tudo mais era irreal” (MUGGIATI, 1973, p. 39).

O delírio de alguns, o repúdio de outros, principalmente da população conservadora, em sua maior parte dos adultos. Muggiati explica esse repúdio a partir de um medo dos adultos de os jovens estarem promovendo, no plano musical, uma revolução que poderia alastrar-se pelo plano social e político. E foi o que aconteceu. Agora os rapazes e as moças dançavam sozinhos e valia tudo.

Além de ser visto como algo desagregador e coisa de delinquentes, o rock foi visto de forma preconceituosa etnicamente, como negroide, sensual e “volta ao tribalismo”, mas os negros já estavam nos EUA há quase um século, eram sujeitos do mundo moderno, tanto aqueles que viviam na zona rural, quanto os que viviam nas cidades. A segregação racial oficializada legalmente é que excluía os negros da cidadania nos estados do sul.

Outro aspecto é que mesmo sem leis segregacionistas, no norte, a situação não foi tão diferente, precisaram enfrentar o racismo e provar que eram homens e mulheres americanos como os demais compatriotas nativos ou imigrantes brancos. Foi também visto de forma delinquente, por puro preconceito, uma vez que nunca houve provas do aumento da violência, furtos ou qualquer coisa do tipo nos Estados Unidos por causa do rock’n’roll. Ninguém enxergava que a música absorvia a violência, canalizando energias violentas dos jovens por meio da dança, o rufar dos tambores e a composição de música.

A indústria cinematográfica ajudou a construir essa relação do rock com a violência por meio do filme *Sementes da Violência* (BROOKS, 1955). Neste filme, um professor consegue um cargo numa escola esta-

dunidense e tem que enfrentar alunos muito indisciplinados, e todos eles escutam rock. Este filme faz uma associação sem fundamentos da relação com o rock e a delinquência juvenil.

O rock'n'roll foi sem dúvida um divisor de águas na música, e no contexto social de toda uma época e geração.

4 EVIDÊNCIAS DE UM PROCESSO DE BRANQUEAMENTO

Neste tópico abordarei evidências do processo de branqueamento do rock'n'roll. Nos Estados Unidos as regiões norte e sul eram bem diferentes. Havia uma divisão produzida no período colonial, sendo o sul escravista e predominantemente rural, já o norte era formado por famílias que visavam ao trabalho livre, além de ter grandes centros urbanos. Porém, mesmo com o fim da escravidão a divisão continuava perceptível. O negro continuava circunscrito, sobretudo com as leis de segregação. Mas estas duas regiões não se diferiam somente entre o trabalho escravo e o trabalho livre.

Na década de 1950 o sul do país tinha em voga a 'Era Jim Crow', leis estaduais que estabeleciam uma segregação racial entre brancos e negros em escolas, universidades, espaços públicos, lanchonetes, etc. Parece que aí temos um fundamento para tratar a questão de o rock ser uma música de negro ou branco. Essas medidas exigiam que escolas e locais públicos, incluindo o transporte coletivo, tivessem instalações separadas para brancos e negros, prova de um enorme preconceito étnico.

O blues, principal vertente que deu forma ao rock e teve por muito tempo uma maioria de músicos sulistas negros, surgiu no final do século XIX neste cenário de segregação e lavouras do sul, com as "canções de trabalho", cantadas durante as longas jornadas destes trabalhadores negros, muitos em situação de trabalho escravo. Com o tempo, o blues amadureceu, ganhou forma e ficou muito popular entre os negros do sul, tendo muitos destes migrado para o norte do país, em busca de melhores oportunidades nas metrópoles.

No sul os negros eram subordinados aos homens brancos, senhores das terras onde trabalhavam. No norte não foi muito diferente, se não que estes tinham belos ternos e não tinham sotaque do interior. Segundo Muggiati, devido ao distanciamento da cultura local, o negro do sul tinha saudade da sua música, o blues, sendo assim um pretexto para empresários brancos lucrarem em cima disso usando as ‘Racial Records’, discos que continham músicas negras, vendidas para negros no norte do país.

Aos poucos o blues man do sul também chegavam ao norte e encontravam os avanços tecnológicos da amplificação, o que amadureceu mais ainda o blues e o espalhou pelo país, fazendo com que o homem branco, empresário, tendo controle da indústria fonográfica e da TV, prestasse mais atenção em o que o negro estava tocando e cantando.

Dependente da indústria fonográfica para ascender, o músico negro estava disposto a gravar e cantar o *rythm’n’blues* nas rádios por preço muito baixo, enquanto os empresários lucravam em cima de suas canções. Sendo este histórico, do branco lucrando em cima do artista negro, nenhuma novidade. O jazz, no início do século XX, também tendo um berço negro e nos Estados Unidos, sofreu com isso da mesma forma.

Muggiati cita o músico Freddie Keppard, grande cornetista do blues que se recusava a gravar sua música, receando que fosse copiada por imitadores e vendida nos discos. Foi assim que ocorreu, não com Keppard, mas com grande parte dos artistas de jazz nos Estados Unidos. A ODJB (Original Dixieland Jazz Band) foi a responsável pela verdadeira ascensão do jazz, sendo ela composta somente por músicos brancos.

Esta banda de jazz contou com apoio total das grandes casas de shows, empresários, gravadoras, rádios e público, que agora poderiam escutar jazz em cadeiras acolchoadas de um teatro caro, e observar branquelos com topetes cheios de gel tocarem seus instrumentos de primeira linha, cujas notas faziam jus, ou melhor, copiavam fórmulas inicialmente negras.

Muggiati, no mesmo livro e capítulo cita Goodman, o “Rei do Swing”, que após pagar 37 dólares por um arranjo de um músico negro, fez muito sucesso tocando esta música originalmente composta por um negro que não teve a mesma atenção. Este episódio se repete também com Tommy Dorsey, Glen Miller, Harry James, etc., músicos brancos que ficam milionários à custa de composições negras:

Os negros estão criando o que há de mais original, mas sua música, apesar de mais autêntica, continua circunscrita à sua própria comunidade, de baixo poder aquisitivo. Enquanto isso, os brancos passam a consumir em volume cada vez maior o Jazz na sua versão branca. (MUGGIATI, 1973, p. 32).

Esta “apropriação” da música negra, transformada em mercadoria pelos empresários e vendida na pele branca, se deu com o jazz, o blues e com o rock também.

O rock esteve em alta nos Estados Unidos, por ser um híbrido entre o country 'n' western e o rythm'n'blues. Tinha duas vertentes de apreciadores, os “rock 'n' rollers” negros e brancos. Os músicos negros sabiam dançar e berrar como ninguém, isto era um dos principais atrativos de sua música, já o músico branco tentava copiar esta fórmula com pouco sucesso. Apesar disso o músico negro estava circunscrito, pois não tinha a atenção merecida por causa de sua cor. Little Richard, Chuck Berry, Bo Diddley, Fats Domino, entre outros artistas negros que tocavam rock'n'roll, não conseguiram alcançar o trono do rock, alguns por serem tímidos demais, outros pelo exagero em suas performances ou expressões, ou por serem negros demais.

Bill Halley, um músico branco, conseguiu fazer sucesso com o single “Rock Around The Clock”, e incorporou atitudes do rythm'n'blues, para esquentar suas performances ao vivo e cativar mais seu público, porém, era um tanto tímido e nem o galã que a indústria queria. O rock estava rateando um rei e alguém queria ocupar este lugar. O livro O

que é Rock (1982), de Paulo Chacon, faz menção à citação de Coronel Parker, manager de Elvis: “O dia em que eu achar um branco que cante como um negro ficarei rico”.

5 ELVIS PRESLEY

De acordo com Muggiati (1973), Elvis foi a um pequeno estúdio para gravar um disco para o aniversário de sua mãe, quando lá se depararam com o que seria um talento em potencial. Foi direcionado a uma grande gravadora e logo assinou seu primeiro contrato. Elvis era branco, bonito, galã, robusto, era do sul, tinha influências no country, mas também tinha muitos atributos de um típico músico negro, na sua voz rouca e sensual, além da dança dionisíaca. Ele era o homem ideal para assumir o trono do rock’n’roll. Agradava ao público e às gravadoras, que finalmente tinham seu galã branquelo do rock.

A indústria fonográfica e da TV, que estava nas mãos dos brancos, não tinha como ficar mais feliz. Porém, não se pode alegar que Elvis era um imitador de músicos negros, pois isso é realmente complicado de se comprovar. O rock, por ser uma arte transgressora, tendo um branco, Elvis, se movimentado como um negro no palco, de certa forma contribuiu também para a transgressão do preconceito étnico. Não foi à toa que Elvis, em sua primeira aparição televisiva, não foi filmado da cintura para baixo, justamente para não mostrar seus movimentos negroides e irreverentes.

Isso é um exemplo claro da indústria cultural tendendo à padronização, à limpeza dos traços transgressores, ou, pelo menos, a tentativa de criar uma transgressão limitada. Essa transgressão era vista no negro dançando, cantando, berrando, ou até os traços deste em um branco. A questão não é de Elvis ser o responsável por um branqueamento, mas sim a indústria que, em busca da limpeza dos traços transgressores, fez com que a música negra fosse empacotada por brancos e vendida para os brancos.

6 A RELAÇÃO ENTRE A GRANDE POPULARIDADE DOS GRUPOS BRANCOS E OS AVANÇOS TECNOLÓGICOS MUSICAIS A PARTIR DE 1965

No capítulo ‘Canção e Comunicação’, Muggiati afirmou que o rock dos anos 50 foi bem mais percussivo, claramente pela maior influência negra no momento. Apesar dos significantes avanços tecnológicos, as técnicas de amplificação não haviam sido bem desenvolvidas. Só nos anos 1965, com a melhora das amplificações que o rock se tornou algo mais harmonioso e implementado nas apresentações ao vivo, quando os grupos brancos viraram maioria.

Até então o rock era muito simples, usava guitarra, baixo, microfone e suas devidas caixas de amplificação. Os músicos simplesmente plugavam seus instrumentos e tocavam, o que mudou bastante a partir dos anos 1965. Usarei a discografia dos Beatles como um exemplo bem claro dessa relação entre o aumento do branqueamento do rock e os avanços tecnológicos musicais a partir desta época.

Vamos pontuar primeiramente como os Beatles contribuíram para o branqueamento do rock, independentemente dos avanços tecnológicos. Ao escutarmos os primeiros discos dos Beatles, lançados no início dos anos 1960, percebemos a influência do *rythm'n'blues*. Os próprios Beatles, no documentário para televisão *The Beatles Anthology* (WONFOR, 2000), pontuaram a grande influência que os “roqueiros clássicos” dos anos 50 tiveram em sua formação musical. Artistas como Chuck Berry, Fats Domino e Little Richard, todos negros, foram grandes influências para eles. Co-vers das canções destes artistas ecoavam nos porões destes quatro garotos de Liverpool, em suas tardes de ensaios, antes mesmo de serem “Os Beatles”.

Não é atoa que o primeiro disco do grupo, o ‘Please Please Me’ (BEATLES, 1963) contava com um total de cinco canções covers, todas elas de músicos negros. Uma delas, inclusive, se tornou o primeiro

grande hit da banda, a canção ‘Twist and Shout’, composta originalmente pela conjunto negro ‘The Topnotes’ em 61, e regravada, porém com o arranjo modificado, o qual o Beatles usou, pelo conjunto negro de rythm’n’blues ‘Isley Brothers’, no disco ‘Twist & Shout!’ (ISLEY BROTHER, 1962).

Esta canção na pele destes músicos negros não teve o mesmo prestígio que os Beatles tiveram, como em 1964 vender um milhão de cópias do single que também esteve o ano todo dentro das 10 mais tocadas em qualquer lista de paradas de sucesso norte-americanas. Com todas estas canções negras na pele dos Beatles fazendo grande sucesso, podemos pensar um pouco mais sobre esta condição do rock começando a se branquear.

Pois bem, agora vamos pensar como o rock se embranqueceu a partir dos anos 1960 graças aos adventos tecnológicos. Tecnicamente, ‘Please Please Me’, dos Beatles, contava praticamente com os mesmos instrumentos de um disco de rythm’n’blues: bateria, baixo, guitarras, microfone e as caixas de amplificação necessárias. Era disso que se tratava o rock, ligar os instrumentos nas caixas e cantar.

Podemos diferir as gravações dos Beatles como mais nítidas, obviamente pelos equipamentos de gravação de primeira linha, mas no geral estas bandas continham os mesmos elementos instrumentais. Esse padrão foi seguido na discografia dos Beatles sem muitas mudanças até o disco ‘Rubber Soul’ (BEATLES, 1965). É após este disco que os aparatos tecnológicos começaram a entrar em voga nos grandes estúdios de gravação, porém eram muito caros e gravar num estúdio com tantos periféricos tecnológicos não era para todos.

Os músicos que podiam pagar por estes equipamentos tinham em suas mãos pedais de distorção, que modificam a textura, a velocidade e a estrutura das ondas sonoras, isto durante performances ao vivo; dentro dos estúdios, com gigantescas mesas de som, os músicos, aliados de produtores e engenheiros de som, podiam brincar e manipular o som da forma que quisessem, com pianos, metais de orquestras, sintetizado-

res, ou o que fizesse som, de forma que algumas músicas eram irreproduzíveis ao vivo.

A partir de uma detalhada audição de grandes discos de rock dos anos 1960, eu mesmo pude fazer uma interessante análise sobre algumas mudanças relativas aos avanços tecnológicos na área da gravação de discos. Percebi que os Beatles, após uma tímida e elogiada exploração deste novo mundo da gravação no disco 'Revolver' (BEATLES, 1966), decidiram ir além, no disco 'Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band' (BEATLES, 1967), aclamado como um dos melhores discos de rock da história. Continuaram com esta fórmula no disco 'Magical Mystery Tour' (BEATLES, 1967) criando então discos que se diferiam muito dos simples singles.

Eram discos grandiosos, grandes peças, com algumas canções irreproduzíveis ao vivo, com enorme manipulação do som, dando origem à psicodelia na música. Isto tudo aliado à mudança do público que escutava rock, em sua maioria jovens de classe média branca, que queria expandir a mente com o uso de drogas como a maconha e o LSD, e apreciar estes novos sons, estas novas texturas, contemplar estas grandes peças e divagar sobre a vida. Eram estes aspectos de uma vida boêmia, da qual um jovem desprovido de recursos financeiros não poderia gozar. E claramente a maioria dos jovens que podiam gozar de uma vida boêmia eram brancos.

Várias bandas foram por este caminho repleto de experimentações. Bandas brancas que começaram no início dos anos 1960, com grande influência do *rythm'n'blues* negro dos anos 1950, foram em busca desta lisergia quase desconhecida dentro do mundo musical negro, como os Rolling Stones, no disco 'Their Satanic Majesties Request' (1967), Jefferson Airplane, em 'Surrealistic Pillow' (1967), o Cream, com 'Disraeli Gears' (1967) e vários outros grupos 60's, em sua maioria branca, seguiram por estes caminhos. Somente um músico negro se destacou dentro deste universo lisérgico dos anos 60, Jimmy Hendrix, um caso à parte, nem tão à parte assim.

O negro então praticamente se viu sem esperanças dentro deste mercado dos anos 60. O rock'n'roll, que antes era simplesmente o ligar das guitarras nos amplificadores e gritar ao microfone, passou a ser muito mais que isso. Os grandes discos não continham somente belas canções, gravadas em quartos de hotel, ou estúdios simples, que seja. Os grandes discos passaram a ser gravados em grandes estúdios, com engenheiros de som, produtores, secretárias, fotógrafos... Não só muitas pessoas estavam envolvidas, mas uma gama de instrumentos, equipamentos, mesas de som, etc.

Tudo isso envolvia muito dinheiro, e este dinheiro era muito bem gasto, a fim de ter um grande retorno, um grande lucro. Este dinheiro só era bem investido com artistas que dariam boas margens de lucro e estes artistas eram em sua maioria brancos.

O negro continuou circunscrito dentro da música que ele mesmo ajudou a construir. A indústria fonográfica aderiu aos artistas brancos, que em sua maioria aderiram a estes aparatos tecnológicos que não cabiam no bolso e dentro do universo musical conhecido pelo negro.

Assim podemos elucidar a hipótese de que a tecnologia dos anos 1965 contribuiu para o branqueamento do rock.

7 O DISCURSO POLÍTICO NO ROCK DOS ANOS 1960 EM PROL DOS NEGROS

Quando olhamos a evolução do rock entre os anos 1950 e 1960, é notável a mudança na cor de pele dos seus músicos. Nos anos 50, os “roqueiros clássicos”, em sua maioria negra, tentaram alcançar o trono da expressão musical que começou em suas mãos, porém Elvis Presley conseguiu esta coroa com a ajuda da indústria de entretenimento. Com seu mais novo rei, a indústria do rock faturou milhões como nunca, e foi comprovado que a melhor fachada para lucrar bem era a dos belos músicos brancos com uma pitada negra. Assim, o padrão de músicos que tocavam rock nos anos 60 foi bem

diferente ao da década anterior, sendo Bob Dylan e os Beatles os maiores porta-vozes deste cenário.

Segundo Muggiati, foi em 1960, com Bob Dylan e os Beatles, que o silêncio político da época foi quebrado, graças ao grande público que estes artistas conseguiram alcançar. Estes, dentre outros que estavam em voga, como o Creedence Clearwater Revival, The Who, Janis Joplin, eram grandes porta-vozes da paz, pensamentos antiguerra e “anticonservadorismo” em geral. Foi neste contexto que alguns destes artistas lembraram que estavam se esquecendo de um importante segmento social, o negro, que criou a base para todos eles estarem fazendo um rock’n’roll diferente.

Muggiati afirmou, ainda, que durante séculos a maior parte da população negra norte-americana estava vivendo à margem da sociedade entre o autoritarismo, a democracia, sendo este o pensamento com que o boêmio e o delinquente juvenil se deram de cara: de que o negro quase sempre se deu mal. Daí então surgiu o ‘hipster’.

O hipster, compostos por apreciadores de arte e artistas brancos de classe média, se sentem de certa forma culpados, por terem sido este ‘homem branco’ que sempre se deu bem. Jack Kerouac, escritor norte-americano, importante representante da “geração beat” disse certa vez:

Gostaria de ser um negro, pois sentia que o melhor que o mundo branco me oferecia não era êxtase suficiente para mim, nem suficiente vida, alegria, emoção, escuridão, música, noite. Gostaria de ser um mexicano em Denver ou mesmo um pobre japonês morto de trabalho, tudo menos aquilo que tão aridamente eu era, um “homem branco”, desiludido. (MUGGIATI, 1973 p. 52).

Bob Dylan esconde sua origem de classe média e muitos jovens que aderiram à cultura do rock nos anos 60 fazem manifestações em prol dos negros da campanha dos direitos civis.

Em partes, este alarde dos artistas para com o cidadão negro, e com artistas negros, reconhecendo que este deve ter um espaço maior nesta contracultura e que ele deve ser respeitado igualmente, representa uma certa admissão do branqueamento que ocorreu na indústria musical dos anos 1950 para os anos 1960. E este reconhecimento do negro por parte de uma camada de artistas e consumidores teve como exemplo o próprio Jimi Hendrix, que também colocou impressões políticas em suas letras.

Paul Friedlander, no livro *Rock'n'Roll uma história social* (2006), lembra que em 1968, com o lançamento do álbum 'Electric Ladyland' (1968), de Hendrix, muitos de seus fãs alegaram que sua música estava embranquecendo, e que algumas formas tradicionais do blues estavam sendo abandonadas, além de suas letras terem começado a tratar de temas mais pessoais, como viagens de drogas e expansões da consciência. Isso tudo era visto como aspectos da vida boêmia e predominantemente branca.

Entretanto, Jimi Hendrix passa a ser uma exceção não tão exceção assim. Hendrix acaba representando o negro que a indústria quer mostrar. O negro forte, viril, que segura a guitarra de forma sexual, tem muitas mulheres em sua volta e é um monstro da guitarra. A indústria comercializa o negro como uma lenda sensual, lisérgica e viril. Mais uma vez o negro ocupa o espaço que os empresários querem que ele ocupe para lucrarem ao máximo. E talvez o branco não esteja nessa situação também? Sendo sugado por empresários da indústria fonográfica?

Isso nos instiga a pensar sobre a condição de o próprio artista negro levantar a bandeira do artista branco, e também a nos perguntar: Até onde o artista deve receber limitações de artista negro ou branco?

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos Estados Unidos dos anos 1950, ainda vigoravam as leis segregacionistas, que discriminavam o negro. Mesmo nos anos 1960, com

o fim destas leis, a discriminação continuou, e o negro permaneceu circunscrito dentro da sociedade sendo, na maior parte das vezes, mão de obra para homens brancos. Assim, compreendi os Estados Unidos como uma sociedade dividida e racista.

Mas pude enxergar na expressão musical negra, o blues, o jazz e a soul music uma forma de libertação para estes negros transgredirem e suportar toda a discriminação e opressão da América. Esta expressão era tão sincera e pulsante que atraiu o olhar da indústria fonográfica, que tinha empresários brancos em seu controle.

O negro que se viu atraído pelas oportunidades da carreira musical percebeu sua expressão artística, sua mão de obra, sendo explorada pelo homem branco mais uma vez. E é no estúdio de gravação, o novo ambiente da exploração de sua força de trabalho, que a música negra norte-americana se transforma e dá origem ao rock'n'roll, uma arte transgressora, irreverente e inovadora que fez a cabeça de muitos jovens.

Esta nova arte, vista como um novo produto para os empresários, passa a ser o próximo alvo de padronização e apropriação destes, em que os traços transgressores são eliminados para alcançar mais ainda o público americano conservador. E esta padronização, este polimento do produto, que é o disco de rock, faz com que seus principais atuantes, os músicos negros, sejam substituídos pelos galãs brancos, gradativamente, com o intuito de aumentar as vendas, até que nos anos 60 percebemos esta cena norte-americana embranquecida, polida o suficiente para estar nas prateleiras das lojas, TVs, rádios e ser um produto de esgotamento rápido.

Foi com a ajuda de leituras e a audição de discos que percebi e pude pontuar algumas hipóteses para justificar esta ideia de branqueamento. E acredito que houve sim um branqueamento do rock, que aqui me refiro como uma “apropriação” dos músicos brancos, aliados às gravadoras, desta expressão inicialmente de predominância negra; certa desvalorização destes músicos dentro rock. Porém um completo branqueamento já é uma questão complicada de se afirmar, uma vez

que muitos artistas negros também fizeram sucesso pelo caminho do rock'n'roll, mas penso que o caminho destes não foi tão cheio de glamour como o dos músicos brancos, que foram tão glorificados.

Acredito que a expressão musical negra brilhou bastante, mesmo nos anos 60, quando o branqueamento estava a todo vapor, mas de certa forma estes músicos foram segregados, ficando com outras formas de expressão musical, enquanto o rock, o produto mais rentável, estava na mão dos brancos.

Alguns podem dizer que foi a ordem natural das coisas, que os músicos negros passaram a optar por outras formas de expressão dentro da música, mas não concordo com isso. Neste caso a “ordem natural” não é tão natural assim, pois esta ordem presente na indústria fonográfica é dos empresários, que têm dinheiro e decidem em quem vão investir e lançar no mercado para a população norte-americana e o resto do mundo.

No entanto, não acredito ser possível a atribuição, a nenhum grupo, do aspecto de propriedade sobre o rock, o blues ou qualquer outra expressão artística, e nem proibir a sua reprodução por outros grupos sociais ou étnicos raciais.

Mas é inegável que houve a desvalorização destes músicos negros, por puro racismo, sendo talvez os principais contribuintes para esta desvalorização os consumidores, a massa conservadora, que não tinha interesse pela expressão negra, uma vez que os empresários só investem naquilo que dará dinheiro.

Independentemente de dinheiro, empresários ou preconceito, seja na pele branca ou negra, não podemos esquecer do belíssimo poder agregador que a música teve e tem de juntar seja o público branco ou negro, numa mesma pista de dança, ao passo das mesmas vibrações vindas de músicos de todas as cores.

Deixo então em aberto estas questões para as senhoras e os senhores pensarem e coloco um trecho de um dos *Poemas Negros*, de Jorge de Lima, publicado em 1947, ‘Olá! Negro’:

Negro, ó proletário sem perdão,
 proletário, bom,
 proletário bom!
 Blues
 Jazzes,
 songs,
 lundus...
 Apanhavas com vontade de cantar,
 choravas com vontade de sorrir
 com vontade de fazer mandinga para o branco ficar bom,
 para o chicote doer menos,
 para o dia acabar e negro dormir!
 Não basta iluminares hoje as noites dos brancos com teus jazzes
 com tuas danças, com tuas gargalhadas!
 Olá, Negro! O dia está nascendo!
 O dia está nascendo ou será a tua gargalhada que vem vindo?

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Carlos. **Como Entender a Pintura Moderna**. Ed. Rio, 1971.

CHACON, Paulo. **O que é Rock**. Editora Brasiliense, 1982.

DIMERY, Robert. **1001 Albums you must hear before you die**. 2003.

FRIEDLLANDER, Paul. **Rock'n'Roll - Uma história social**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MUGGIATI, Roberto. **Rock: O Grito e o Mito**. Petrópolis: Vozes, 1973.

DISCOGRAFIA:

AIRPLANE, Jefferson. **Surrealistic Pillow**. RCA Victor, 1967.

BEATLES, The. **Magical Mystery Tour**. Parlophone, 1967.

_____. **Please Please Me**. Parlophone, 1963.

_____. **Revolver**. Parlophone Records, 1966.

_____. **Rubber Soul**. Parlophone, 1965.

_____. **Sgt. Peppers Lonley Hearts Club Band**. Parlophone, 1967.

BERRY, Chuck. **After School Session**. Chess, 1957.

CREAM, Disraeli Gears. **Reaction**, 1967.

DOMINO, Fats. **This is Fats**. Imperial, 1957.

HENDRIX, Jimi. **Electric Ladyland**. MCA Records, 1968.

ISLEY, Brothers, **Twist & Shout!**. RCA, 1962.

PRESLEY, Evis. **Elvis Presley**. RCA Records, 1965.

RICHARD, Little. **Here's Little Richard**. Specialty Records, 1957.

STONES, Rolling. **Their Satanic Majesties Request**. Decca Records, 1967.

VARIOUS Artists. **The Very Best of Blues**. Nascente, 2009.

WHO, The. **My Generation**. Brunswick Records, 1965.

DOCUMENTÁRIOS:

DUGGENHEIM, Davis. **It Might Get Loud**. Sony Pictures Classics, 2008.

WONFOR, Geoff. **The Beatles Anthology**. Capitol, 2000.

A MUSICALIDADE NA LÍRICA DE BAUDELAIRE

Profa. Dra. Silvana Matias Freire
Nayara Cavalcante de Freitas

RESUMO

A palavra poesia origina-se do termo grego *poiësis*, que significa “criação”. Todo trabalho no campo das artes é “poesia” e todos os artistas são “poetas”. Entretanto, no campo artístico, delimitou-se como domínio poético aquele que lida com a prosódia. O artista que maneja os sons, o ritmo, a harmonia da linguagem nos versos é o que conhecemos como poeta. Nossa pesquisa tem por objetivo demonstrar essas formas na lírica de Charles Baudelaire. A partir da obra desse poeta, um dos maiores do século XIX, a lírica francesa tornou-se um exemplo de poesia moderna. Os efeitos da modernidade veiculada em sua obra ressoam até os dias atuais. Por esse motivo, consideramos que o aprofundamento no estudo de sua poesia é importante para a formação cultural e acadêmica de estudantes na contemporaneidade. Decidimos privilegiar a análise da estrutura formal de cinco poemas musicados por Claude Debussy extraídos da obra baudelaireana *Les fleurs du mal* [1857(1985)]. Porém, não deixaremos de fazer alguns comentários sobre o conteúdo desses poemas, pois isto contribuirá para o aprofundamento de nosso estudo. A escolha desses cinco poemas foi feita por supormos que, se Debussy selecionou-os para serem musicados, é por serem paradigmáticos da musicalidade contida na lírica de Baudelaire.

Palavras-chave: Charles Baudelaire. Lírica. Modernidade. Musicalidade.

1 INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelo poeta Charles Baudelaire surgiu ao cursarmos a disciplina “Arte em língua francesa” oferecida em nossa instituição de ensino como matéria eletiva, ou seja, complementar à integralização do ensino médio. Nela, estudamos obras de poetas franceses dos séculos XIX e XX. A sua proposta era realizar um panorama do gênero poético desses séculos, por esta razão, tais poetas foram apresentados de modo sucinto.

No ano seguinte, ao recebermos a indicação para uma bolsa de iniciação científica na área de francês, decidimos aprofundar nossas investigações sobre Baudelaire. Aliamos o interesse por conhecer melhor a obra desse poeta a outro: a música. Isso levou-nos a conjugar esta pesquisa ao Trabalho de Conclusão de Curso do Ensino Médio.

Baudelaire, um dos maiores poetas do século XIX, é precursor do conceito de modernidade. Os efeitos da modernidade veiculada em sua obra atravessaram os séculos e chegaram até nós bastante atuais. Por isso, consideramos que o aprofundamento no estudo de sua poesia é importante para a formação cultural e acadêmica de estudantes na contemporaneidade:

Sua permanência nos quadros da poesia moderna, de que ele é o maior de todos os precursores, dá bem a medida da grandeza de sua obra, não apenas seu legado como poeta, mas também de sua inestimável contribuição como esteta, como crítico literário, musical e de artes plásticas, e até mesmo como pensador. [...]. A influência de Baudelaire pode ser mais nitidamente rastreada ao longo da segunda metade do século XIX, quando a poesia moderna lança suas raízes definitivas. Na França, os três maiores poetas desse perío-

do – Verlaine, Rimbaud e Mallarmé – lhe devem tudo. [...] Baudelaire chega ao Brasil na última década do século XIX pelas mãos dos simbolistas [...] Guilherme de Almeida e os pós-modernistas Vinícius de Moraes e Dante Milano despertam interesse pelos poemas de *As Flores do Mal*. E na década de 1930, Félix Pacheco promove um verdadeiro revival baudelairiano nas páginas do *Jornal do comércio*. (JUNQUEIRA, 1985, p. 91-93, adaptado).

E, ao iniciarmos nosso estudo, percebemos que a musicalidade de sua poesia é efeito da estrutura formal do poema, ou seja, da utilização de rimas, aliterações, assonâncias, repetições, métrica, etc., em sua construção. Por essa razão, estabelecemos como objetivo desta pesquisa a análise dos mecanismos formais que o poeta Charles Baudelaire utiliza na composição de seus versos e que marcam a modernidade em sua obra.

2 BAUDELAIRE (1821 – 1867): VIDA

Charles Baudelaire foi um dos maiores poetas do século XIX. Nasceu em Paris em 1821. Ficou órfão de pai aos sete anos. Logo em seguida, sua mãe casou-se novamente. No ano de 1833, mudou-se para Lyon com sua mãe e seu padrasto, passando a frequentar o colégio Louis-le-Grand, de onde foi expulso por indisciplina. Tal fato contribuiu para sua decisão em viver uma vida boêmia. Na tentativa de afastá-lo deste mundo, seu padrasto e sua mãe o colocaram em um navio rumo à Índia, porém Baudelaire abandonou a embarcação e retornou a Paris.

Ao atingir a maioridade tomou posse da herança deixada por seu pai. Sua mãe entrou com um processo judicial e o interditou para impedir a dilapidação de sua fortuna. Tendo que se manter financeiramente, o poeta se lançou como crítico de arte (*Salon* de 1845; *Salon* de 1846; *Salon* de 1859) e publicou diversas obras sob o pseudônimo de “Baudelaire

– Dufaÿs”. Em 1848, começou a traduzir as obras do escritor americano Edgar Allan Poe, cujo estilo influenciou em sua escrita.

Publicou em 1857 *Les fleurs du mal* (“As Flores do Mal”, título em português). Nessa obra são reunidos poemas já publicados e outros inéditos. Em agosto do mesmo ano, a obra foi acusada de atentar contra “a moral e os bons costumes”, sendo sentenciada a ter cortados versos de alguns poemas, além da supressão integral de seis deles: *Lesbos* (“Lesbos”), *Femmes damnées – Delphine et Hippolyte* (“Mulheres malditas – Delfina e Hipólita”), *Le Léthé* (“O Letes”), *A celle qui est trop gaie* (“A que está sempre alegre”), *Les bijoux* (“As jóias”) e *Les métamorphoses du vampire* (“As metamorfoses do vampiro”).

Na primavera de 1866, durante sua estadia na Bélgica, Baudelaire, que já estava doente, teve um ‘mal súbito’ na cidade de Namur. Acometido pela paralisia, afasia e hemiplegia, o poeta foi levado de volta a Paris. Em 31 de agosto de 1867 veio a falecer aos 46 anos de idade.

3 BAUDELAIRE: O MODERNO

Precursor da modernidade, o poeta via em Paris um reflexo desta, onde, flinando por suas ruas, encontrava elementos para a composição de sua poesia. É de seus conflitos e de sua organização que Paris, na lírica de Baudelaire, se tornou o *locus* privilegiado da civilização moderna:

E, se o modernismo é uma arte especificamente urbana, em parte é porque o artista moderno, tal como seus semelhantes, foi capturado pelo espírito da cidade moderna, que em si é o espírito de uma sociedade tecnológica moderna. A cidade moderna se apropriou da maioria das funções e meios de comunicação da sociedade, da maioria da população e dos limites mais avançados de sua experiência tecnológica, comercial, industrial e intelectual.

A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela.

Sendo ela própria modernidade enquanto ação social, a cidade é, ao mesmo tempo, o centro da ordem social existente e a fronteira criadora de seu crescimento e transformação. (BRADBURY apud GILENO, 1989, p. 77, grifos do autor).

Na metrópole, observamos as imagens que juntam a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor do alcatrão e estas estão cheias de alegria e lamentação aliada à banalidade, que atinge o “calafrio galvânico” que o poeta elogia em Poe (FRIEDRICH, 1991 p. 43). E a partir de seus conteúdos ‘galvanizados’ percebemos que a modernidade de Baudelaire é dissonante, ou seja, se constrói do negativo que é, ao mesmo tempo, algo fascinador.

O próprio título de sua obra, *Les fleurs du mal*, se apresenta como “produto dissonante das musas do tempo final” (FRIEDRICH, 1991, p. 42) vindo de sua consciência de que somente atingiria uma poesia que se enquadrasse ao destino da época pela captação do anormal e noturno.

A religião de Baudelaire – um catolicismo que se mostra contra os instintos originais – também é apresentada como dissonante. Em *La destruction* (“A destruição”) apresenta um demônio ao seu redor que o conduz, enquanto os olhos de Deus estão distantes, demonstrando sua ‘crença’, mas também seu fascínio pelo ‘mal’ (apresentam-se aqui também seu satanismo e sua fantasmagoria gótica).

O dandismo baudelaireano advindo do distanciamento criado pelas máscaras representa um artifício para a correção da imperfeição natural. O poeta afirma que tudo que é natural é abominável, isto torna a ideia do pecado original dissonante, pois o dândi, que estaria ligado à própria natureza corrompida, é o intelectual de um processo criativo do qual a natureza não participa, é o próprio princípio da criação que é centrado em si mesmo. Além disso, Baudelaire considera o dândi como um artista com inveja da perfeição.

Aliado a isto, está a figura do *flâneur*, um refugiado na multidão e ao mesmo tempo dela afastado. Um “homem que percorre a cidade

perdido em pensamentos”, distraído, mas são dele as descrições da cidade grande que fazem jus à imagem da “estranha esgrima”¹ (BENJAMIN, 1989, p. 69).

Com Baudelaire, introduz-se a despersonalização da lírica moderna. Ainda que ele tenha demonstrado diversos vislumbres políticos – muito embora não excedesse aos vislumbres de conspiradores profissionais – sua lírica demonstra autonomia em relação à política e à filosofia, além de ser destituída de julgamento moral. Provando que, diferentemente de seus contemporâneos românticos, ele não era um poeta social – que exalta a democracia e uma sociedade justa.

O poeta, que por origem e gostos, mostra-se um romântico, paradoxalmente não se interessa em prolongar as contradições do romantismo, muito menos ‘reanimar’ o movimento, já em processo de decomposição, e chega a declarar: “A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético”. Este pode estar presente em sua poesia, porém apenas como material poético (FRIEDRICH, 1991, p. 37).

4 LÍRICA BAUDELAIRIANA

A música tem um caráter essencial em sua obra. As rimas, a métrica e o jogo de palavras produzem a musicalidade que perpassa seus poemas, imprimindo um estilo para sua linguagem. O efeito sonoro de sua lírica está estreitamente vinculado a sua concepção estética que pode ser percebida pelos componentes visuais e plásticos presentes em seus poemas:

O gosto pelas imagens, pela percepção visual da realidade,
está presente desde sua infância, no hábito de contemplar

1 Metáfora do esgrimista:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros Persianas acobertam beijos sorrateiros, Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais, Exercerei a sós a minha estranha esgrima, Buscando em cada canto os acasos da rima, Tropeçando em palavras como nas calçadas,

Topando imagens desde há muito já sonhadas.

(Primeira estrofe do poema *O Sol, As Flores do Mal*, 1985, p. 319).

objetos, mapas e estampas, e se revela na descrição do poeta sobre a impressão que lhe causou, quando criança, um lustre de teatro: “*belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico*” (BAUDELAIRE, 1985, p. 48). Esta percepção do lustre é associada por Junqueira à própria arquitetura dos poemas, que apresentam a comunhão entre o rigor formal e a emoção, entre matéria e espírito. (LIMA, 2008).

Além disso, na lírica baudelaireana percebe-se não somente o caráter dissonante da poesia moderna, como a importância e força que a forma adquire. Ao separar a lírica do coração, há a separação também entre o conteúdo e a forma. Enquanto a ‘antiga’ poesia buscava realçar seu conteúdo, por meio da sonoridade, Baudelaire acredita que “a salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 40).

A rima, a construção das estrofes e o número de sílabas do verso são utilizados como instrumentos muito mais marcantes daquilo que o poeta quer expressar. Esse processo evidencia a precisão matemática que conduz tanto ao inexato quanto à ‘embriaguez da poesia’ adquirindo graça e exatidão: “Beleza é o produto de razão e cálculo”, diz Baudelaire (apud FRIEDRICH, 1991, p. 41), sendo essa beleza apresentada por recursos métricos e paradoxais, dotando-a de um encanto agressivo.

Identificando-se com Poe, a partir da tradução de seus ensaios *A Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848), o poeta ‘adere’ à sua inovação que consiste em inverter a ordem dos atos poéticos. O que era o resultado (forma) passa a ser a origem do poema e a origem (conteúdo) se converte no resultado. Tem como ponto de partida uma ‘nota’ dotada de significado, por meio da qual o poeta procura por materiais sonoros que a sustentem e dela se aproximem. O resultado seria a união dos sons formando palavras que por fim denotariam o sentido/conteúdo.

5 CLAUDE DEBUSSY: CINCO POEMAS DE BAUDELAIRE

Claude Debussy, nascido em Paris em 1862, compôs, entre 1887 e 1889, *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* (“Cinco poemas de Charles Baudelaire”), canções para piano e voz. Para essa obra, Debussy musicou cinco poemas que constam em *Les fleurs du mal*: *Le balcon* (A varanda), *Harmonie du soir* (Harmonia da tarde), *Le jet d’eau* (O repuxo), *La mort des amants* (A morte dos amantes) e *Recueillement* (Recolhimento):

Seleção que apresenta uma unidade temática caracterizada, sobretudo, por lembranças e percepções de um relacionamento amoroso em seus momentos de prazer e melancolia, dor e alegria, vida e morte compartilhados pelos amantes. As poesias são ordenadas de modo a nos sugerir um movimento, um direcionamento, que parte das lembranças de momentos felizes a dois, como “as tardes na varanda” do primeiro poema, e termina com a morte e transcendência dos amantes, “ambos queimando os últimos ardores”, uma morte recebida por um Anjo. O direcionamento temático gerado pela seleção e ordenação dos poemas é enfatizado musicalmente, por meio das tonalidades principais de cada canção. (LIMA, 2008).

Para musicar os poemas, Debussy segue o rigor formal utilizado por Baudelaire, transpondo-o para a estrutura formal da música (caráter bem exemplificado em “Harmonia da tarde”, segundo poema musicado por Debussy).

Debussy e Baudelaire apresentam ainda semelhanças na polêmica repercussão de suas obras. O primeiro enfrentando críticas fervorosas em revistas parisienses e o segundo na publicação de *Les fleurs du mal*, como já citado.

6 ANÁLISE DOS POEMAS

Reproduziremos os poemas em francês e em português, mas analisaremos os efeitos sonoros produzidos no original, ou seja, em francês. *Les fleurs du mal* possui oito seções. O poema *Le balcon* encontra-se na seção intitulada *Spleen et Idéal*, assim como *Harmonie du soir*. *La mort des amants* compõe a seção *La mort*, enquanto que *Le Jet d'eau* faz parte de *Galanteries*. *Recueillement* faz parte dos poemas trazidos da terceira edição de *Les fleurs du mal* (1868), publicada postumamente, denominada *Supplément aux Fleurs du mal* (“Suplemento às flores do mal”).

A varanda (*Le balcon*)

Le balcon

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses, Ô
 toi, tous mes plaisirs !ô toi, tous mes devoirs !
 Tu te rappelleras la beauté des caresses, La
 douceur du foyer et le charme des soirs,
 Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
⁷Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
 Que ton sein m'était doux !que ton cœur m'était bon!
 Nous avons dit souvent d'impérissables choses Les
 soirs illumines par l'ardeur du charbon.

¹¹ Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
 Que l'espace est profond !que le cœur est puissant!
 En me penchant vers toi, reine des adorées, Je
 croyais respirer le parfum de ton sang.

¹⁵ Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
 La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
 Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
 Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!
 Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
 La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
 Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
 Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
 Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?
 Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!
 Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
 Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
²⁸ Comme montent au ciel les soleils rajeunis
 Après s'être lavés au fond des mers profondes?
 - Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!

A varanda

Mãe das recordações, amante das amantes, Tu,
 todo o meu prazer! Tu, todo o meu dever! Hás
 de lembrar-te das carícias incessantes, Da
 doçura do lar à luz do entardecer,
 Mãe das recordações, amante das amantes!

As tardes à lareira, ao calor do carvão,
 E as tardes na varanda, entre róseos matizes.
 Quão doce era o seu seio e meigo coração!
 Dissemo-nos os dois as coisas mais felizes
 Nas tardes à lareira, ao calor do carvão!

Quão soberbo era o sol nas tardes douradas!
Que profundo era o espaço e como a alma era langue!
Curvado sobre ti, rainha das amadas, Eu
julgava aspirar o aroma de teu sangue.
Quão soberbo era o sol nessas tardes douradas!

A noite se adensava igual a uma clausura,
E no escuro os meus olhos viam-te as pupilas;
Teu hálito eu sorvia, ó veneno, ó doçura!
E dormiam teus pés em minhas mãos tranquilas.
A noite se adensava igual a uma clausura.

Sei a arte de evocar as horas mais ditosas,
E revivo o passado imerso em teu regaço.
Para que procurar belezas voluptuosas
Se as encontro em teu corpo e em teu cáldo abraço?
Sei a arte de evocar as horas mais ditosas.

Juras de amor, perfumes, beijos infinitos,
De um fundo abismo onde não chegam nossas sondas
Voltareis, como o sol retorna aos céus benditos Depois
de mergulhar nas mais profundas ondas?
- Juras de amor, perfumes, beijos infinitos!

Esse poema é composto de seis quintilhas (cinco versos) e rimas cruzadas ou alternadas (ABAB), ou seja, o primeiro verso rima com o terceiro, o segundo verso rima com o quarto. Podemos perceber a divisão do poema em dois pontos centrais: a exposição e/ou anunciação. O destinatário de *Le balcon* é uma mulher, que aparece nos dois primeiros versos, e que representa para o eu lírico a ‘mulher ideal’. E essa ‘mulher’ faz uso/jogo com as palavras *mère*, *reine* e *maîtresse* e com os sentimentos e sensações.

A figura de linguagem que sobressai aqui é a sinestesia, que se caracteriza por conjugar planos sensoriais diferentes. Encontramos nesse poema o toque, o olhar e o cheiro, respectivamente apresentados pelas palavras *caresses*, *yeux*, *parfum*. O verso 7 traz uma aliteração em “v”, ou seja, dentro do verso o poeta repete a consoante “v” duas vezes para provocar um efeito sonoro que se junta a um efeito sensual atribuído à mulher.

Harmonia da Tarde (*Harmonie du Soir*)

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige Chaque
fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;

³Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;

⁴Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; Le
violon frémit comme un coeur qu'on afflige; Valse
mélancolique et langoureux vertige!

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige, Un coeur
tendre, qui hait le néant vaste et noir!

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir; Le
soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir, Du
passé lumineux recueille tout vestige!

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige... Ton
souvenir en moi luit comme un ostensorio!

Harmonia da Tarde

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,
Cada flor se evapora igual a um incensório;
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;
Fremem violinos como fibras que se afligem;
Melancólica valsa e lânguida vertigem! É
triste e belo o céu como um grande oratório

Fremem violinos como fibras que se afligem;
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório! É
triste e belo o céu como um grande oratório
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório
Recolhem do passado as ilusões que o fingem!
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem... Fulge
a tua lembrança em mim qual ostensório!

Analisaremos quatro aspectos do poema. O primeiro refere-se à utilização de uma forma poética chamada *pantum*, organização poética de origem malaia em forma fixa de quatro quadras, o segundo e quarto versos da primeira estrofe são os mesmos do primeiro e do terceiro versos da segunda estrofe e assim sucessivamente até completar as quatro quadras.

O segundo aspecto refere-se à composição dos versos em doze sílabas, versos alexandrinos. Esta característica dos versos chama-se métrica e sua utilização faz com que os versos ressoem de modo equilibrado produzindo uma percepção de leveza e de agilidade rítmica.

O terceiro aspecto a ser analisado é uma particularidade deste poema: a presença de rimas no final dos versos com os fonemas “oir” e “ige”. As rimas encadeadas (abba/baab/abba/baab) também produzem uma sensação de equilíbrio. Bastante ilustrativa da música na lírica baudelairiana são as rimas que criam sensações acústicas que nos surpreendem justamente por serem repetidas. Ao escutamos seus versos, não esperamos que dois fonemas comporão as rimas de todos os versos do poema.

Por fim, queremos chamar atenção para a aliteração no primeiro e quarto versos da primeira estrofe: “Voici venir les temps où y vibrant sur sa tige / Valse mélancolique et langoureux vertige!”. Embora esteja concentrado nos versos transcritos, o som da consoante “v” é recorrente em todo o poema, imprimindo uma sensação de suavidade da harmonia que dá título ao poema.

O repuxo (*Le jet d'eau*)

Le jet d'eau

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante!
 Reste longtemps, sans les rouvrir,
 Dans cette pose nonchalante
 Où t'a surprise le plaisir, Dans la cour le jet d'eau qui jase
 Et ne se tait ni nuit ni jour,
 Entretient doucement l'extase
 Où ce soir m'a plongé l'amour.

La gerbe
 épanouie En
 mille fleurs, Où
 Phoebé réjouie
 Met ses couleurs,

Tombe comme une pluie
De largespleurs.

Ainsi ton âme qu'incendie
L'éclair brûlant des voluptés
S'élance, rapide et hardie,
Vers les vastes cieux enchantés.
Puis, elle s'épanche, mourante,
En un flot de triste langueur,
Qui par une invisible pente
Descend jusqu'au fond de mon coeur.

La gerbe
épanouie En
mille fleurs, Où
Phoebé réjouie
Met sescouleurs,
Tombe comme une pluie
De largespleurs.

Ô toi, que la nuit rend si belle,
Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,
D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins!
Lune, eau sonore, nuit bénie,
Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.

La gerbe
épanouie En
mille fleurs, Où

Phoebé réjouie
Met sescouleurs,
Tombe comme une pluie
De largespleurs.

O Repuxo

Que olhos exaustos, pobre amada!
Dorme sem pressa e sono teu
Nessa postura descuidada
Em que o prazer te surpreendeu.
Nó pátio, o repuxo que chora
E cuja voz não silencia
Vai modulando noite afora
O doce amor que me extasia.

O jorro
soluçante De
úmidas flores,
Onde Febe
esfuziante Põe
suas cores,
É qual chuva incessante
De agudas dores.

Assim a tua alma que acende
Da volúpia o ardente clarão
Audaciosa e rápida ascende
Aos céus de infinita amplidão.
Depois se esfaz como quem morre
Numa triste e lânguida vaga
Que à borda de um abismo escorre
E todo o coração me alaga.

O jorro
soluçante De
úmidas flores,
Onde Febe
esfuziante Põe
suas cores,
É qual chuva incessante
De agudas dores.

Ó tu, que de noite és tão bela,
Como me é doce, no teu colo,
Junto à nascente ouvir aquela
Queixa sombria o eterno solo.
Lua, água clara, noite escura,
Ramos que arfais em derredor,
Vossa melancolia pura
É o espelho do meu amor.

O jorro
soluçante
De úmidas flores,
Onde Febe esfuziante Põe
Suas cores,
É qual chuva incessante
De agudas dores.

Le jet d'eau é composto por seis estrofes, sendo três oitavas (oito versos) e três sextilhas (seis versos) alternadas. Percebemos ao longo de toda sua estrutura a presença de assonância, com a reiteração da vogal e, produzindo sons bem marcados e constantes. As estrofes 2, 4 e 6 formam um refrão dentro do poema com rimas alternadas (ababab). Há também a

semelhança fonética entre *pluie* e *pleurs* que produz uma dissonância dos sons constantes apresentados nas oitavas e arrematando o ritmo.

A morte dos amantes (*La mort des amants*)

La mort des amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux, Et
d'étranges fleurs sur des étangères, Ecloses
pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, Nos
deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières Dans
nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique, Nous
échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

A morte dos amantes

Vamos ter leitos de sutis odores,
Divãs que às fundas tumbas são iguais, E
sobre a mesa as mais estranhas flores,
Brotando para nós no azul em paz.

Ambos queimando os últimos ardores,
Meu coração e o teu, flamas sensuais,
Refletirão em dobro as suas cores
Em nossas almas, dois gêmeos cristais.

Por uma tarde mística e envolvente,
Trocaremos um só lampejo ardente,
Como o soluço em cada adeus contido;

Pouco depois um Anjo, abrindo as portas,
Há de avivar, alegre e enternecido,
Os cristais já sem brilho e as chamas mortas.

No poema *La mort des amants* é apresentado um aspecto positivo da morte, pois ‘é ainda mais bela que a vida’, como podemos observar no trecho “*Des divans profonds comme des tombeaux*”. No poema, a morte apresenta, ainda, cor. Rosa e azul: “*Un soir fait de rose et de bleu mystique*”, opondo-se ao caráter negro usualmente atribuído a ela. Os amantes não serão separados por essa fatalidade, eles ainda gozarão dos sentidos, sentimentos e emoções, mesmo sem a presença de um corpo.

Nesse poema, Baudelaire utiliza a forma tradicional do soneto (duas quadras e duas terças). O *nous* e o *nos* empregados durante todo o poema, respectivamente, pronome de primeira pessoa do plural e adjetivo possessivo², reforçam ideias contraditórias: a fusão dos amantes e a dualidade do amor. O próprio poema apresenta em seus versos sempre pares: *nos deux coeurs, réfléchiront leurs doubles lumières, nos deux esprits*. Para finalizar sua temática o poeta encerra com as “chamas mortas” (*les flammes mortes*), utilizando-se de personificação.

2 Na gramática da língua portuguesa, *nos* (nossos) é denominado pronome possessivo.

Recolhimento (Recueillement)

Recueillement

Sois sage, ô ma Douler, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaïs le Soir ; il descend ; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix,aux autres le souci.

⁵Pendant que des mortels la multitude ville, ⁶Sous
le fouet du Plaisir, ce bourreau sansmerci, ⁷Va
cueillir des remords dans la fête servile, ⁸Ma
Douler, donne-moi la main ; viens parici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées; Surgir
du fond des eaux le regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous un arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Recolhimento

Sê sábia, ó minha Dor, e queda-te mais quieta.
Reclamavas a Tarde; eis que ela vem descendo:
Sobre a cidade um véu de sombras se projeta,
A alguns trazendo a angústia, a paz a outros trazendo.

Enquanto dos mortais a multidão abjeta,
Sob o flagelo do Prazer, algoz horrendo,
Remorsos colhe à festa e sôfrega se inquieta, Dá-
me, ó Dor, tua mão; vem por aqui, correndo

Deles. Vem ver curvarem-se os Anos passados
Nas varandas do céu, em trajes antiquados;
Surgir das águas a Saudade sorridente;
O Sol que numa arcada agoniza e se aninha, E,
qual longo sudário a arrastar-se no Oriente,
Ouve, querida, a doce Noite que caminha.

Em *Recueillement* o poeta personifica a dor que o aflige e esta se relaciona com o entretenimento. Na primeira estrofe, a progressão ascendente do ritmo passa a ideia de impaciência desta dor. Aqui o eu lírico reporta seu 'leitor' a uma paisagem urbana: Paris.

Do quinto verso até o sétimo, na segunda estrofe, há uma instabilidade dos versos que traduzem um caráter fictício. No oitavo verso, o ritmo é ternário, mostrando que o poeta distanciou-se da festa, aparecendo como um moralista: para ele, prazer envolve a escravidão, pois, no poema, o prazer é associado a ideias negativas: *plaisir / fouet, fête / servile et remords*.

Na terceira estrofe, o poeta faz uso do imperativo: *Vois se pencher les défunes Années*. Nesses versos há uma paisagem abstrata e concreta, o poeta 'ama' tal paisagem, mas ela o coage à contemplação de seu passado, causando-lhe remorso e arrependimento, sendo uma estrofe idealista com caminhada à margem do rio Sena e o pôr do sol aparecendo como uma metáfora para a morte. A noite chega e a repetição da palavra *entends* reflete sua 'agitação' para uma noite que se atrasa, que caminha até os 'abraçar'.

7 ARQUITETURA DOS POEMAS

Os cinco poemas contêm a música como sendo a essência fundamental da poesia baudelairiana, porém, além disso, se conectam no corpo do poema, onde o conteúdo é um complemento da forma e não a forma um complemento do conteúdo. Apresentam o rigor das rimas e os sons bem integrados em si. Retomando a percepção do lustre já citada apresentaremos aqui a arquitetura dos poemas:

Pela percepção visual da realidade, está presente desde sua infância, no hábito de contemplar objetos, mapas e estampas, e se revela na descrição do poeta sobre a impressão que lhe causou, quando criança, um lustre de teatro: “*belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico*”. (BAU-DELAIRE, 1985, p. 48).

Dos poemas *Le balcon*, *Harmonie du soir* e *La mort des amants* foram selecionados apenas os primeiros versos, pois a arquitetura por eles apresentada é também demonstrada durante todo o corpo dos poemas, principalmente *Harmonie du soir* em função de sua estrutura em *Pantum*.

Lesbalcon

2ª estrofe

charbon

balcon

bon

avons

charbon

Harmonie du soir

1ª estrofe: v

voice, venir... vibrant

... évapore...

valse ... vertige

2ª estrofe

violon...

valse ... vertige

Le Jet d'eau

1ª estrofe

... ante

... ir

... ante

... ir

... ase

... our

... ase

... our

2ª estrofe

... ouie

... eurs

... ouie

... eurs

... uie

... eurs

3ª estrofe

... ie

... és

... ie

... és

... ante

... eur

... ente

... our

4ª estrofe

... ouie

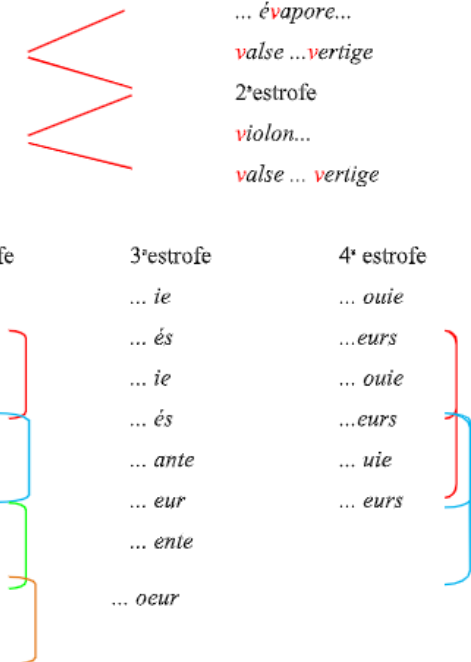
... eurs

... ouie

... eurs

... uie

... eurs



5ª estrofe	6ª estrofe	
...elle	... ouie	
...eins	...eurs	
...elle	... ouie	
...ins	...eurs	
... ie	... uie	
...our	...eurs	
... ie		
... our		
La mort des amants		
1ª estrofe		2ª estrofe

ouders légères

leurs chaleurs

dernières fleurs _étrangères

coeurs

lumières

Recueillement

1ª estrofe	... ille	
	... ci	
	... ille	
	... ci	
2ª estrofe	... ille	
	... ci	
	... ile	
	... ci	
3ª estrofe	...nées	
	...nées	
	... iant	
4ª estrofe	... arche	
	... ient	
	... arché	

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Música e poesia estão interligadas entre si pela estruturação das formas rítmicas equivalentes. Nosso trabalho visou demonstrar como a música na lírica baudelaireana está associada a essa estrutura formal construída pelo poeta. A estruturação dos poemas é fundada no manejo da linguagem em sua materialidade: combinação de palavras, rimas, métrica, repetição, aliteração, etc. Com estes mecanismos, Baudelaire produz uma musicalidade insólita que seduz o músico Debussy.

Os cinco poemas aqui analisados ilustram com perfeição a concepção estética buscada por Baudelaire, assim definida por Friedrich (1991, p. 39): “O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”.

Ao colocar o conteúdo em segundo plano e se concentrar nos elementos materiais da linguagem, Baudelaire translitera cada palavra de seus poemas em notas musicais que combinadas vibram, ressoam e atingem a alma do leitor.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Maria Cristina. **Música e Poesia**: a relação complexa entre duas artes da comunicação. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/forume-dia/6/13.pdf>> Acesso em: 21 set. 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Coleção Obras escolhidas, volume III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica Moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GILENO, Carlos Henrique. **Charles Baudelaire e a cidade de Paris** Disponível em: <www.achegas.net/numero/39/gileno_39.pdf.> Acesso em: 21 set. 2014.

LIMA, Cecília Nazaré. **Cinq poèmes de Charles Baudelaire: literatura e música em interação.** Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/CECILIA_NAZARE.pdf.> Acesso em: 21 set. 2014.

SITE: <<http://bacdefrancais.net/>> LE Bac de Français!

TATUAGENS: UM TABU AINDA NO SÉCULO XXI

Profa. Ms. Fabiana Perpétua Ferreira Fernandes
Giovanna Oliveira Figueiredo

RESUMO

A prática de desenhar/tatuar a pele foi iniciada em 4000 a.C., conforme indícios encontrados durante estudos sobre os povos egípcios. Nesse período, além de utilizar a tatuagem com função estética o povo costumava “marcar” a pele como forma de adoração aos deuses. Também existe a hipótese de que o termo tatuagem tenha surgido a partir das marcas e cicatrizes adquiridas durante guerras e batalhas de diferentes povos. Embora as origens da tatuagem sejam muito antigas, ainda no século XXI ela é vista com certo preconceito e, em muitos casos, atrelada à marginalidade. Diante disso, buscamos desenvolver nossa pesquisa com o objetivo de verificar como as tatuagens são vistas no século XXI. Para responder aos citados questionamentos iniciamos nossa pesquisa bibliográfica e webgráfica utilizando como fonte livros, artigos, reportagens, notícias e documentários. Elaboramos um questionário e aplicamos em uma escola pública de Goiânia-GO, com a participação de 98 alunos do Ensino Médio, nossos sujeitos de pesquisa. Quanto aos resultados, verificamos que ainda no século XXI o preconceito em relação às práticas de tatuar o corpo está em evidência. É quase nulo o número de participantes que são tatuados e a maioria acredita que o fato de ter uma tatuagem atrapalha as relações sociais e comerciais.

Palavras-chave: Tatuagens. Preconceito. Sociedade. Cultura.

1 INTRODUÇÃO

Em pleno século XXI percebemos que as práticas de modificação corporal – em especial as tatuagens – ainda são vistas com preconceito por grande parte da sociedade. Estudos averiguaram que muitas pessoas tatuadas sofrem preconceito, não são aceitas em alguns contextos, perdem vagas de emprego e são marginalizadas simplesmente por terem o corpo tatuado. A intolerância e o desrespeito pelas decisões do outro estão cada vez mais acentuados.

Com base nesses pressupostos, nos pareceu relevante estudar a história das tatuagens considerando que se tornou uma prática muito comum nos dias atuais, mas ao mesmo tempo acabou estigmatizando aqueles que optam por ela. Também porque muitos jovens se interessam por este tema e terão um estudo acadêmico disponível para sua consulta. A pesquisa teve como objetivo geral verificar como as tatuagens são vistas pela sociedade do século XXI, bem como mapear suas origens, seu papel na antiguidade e na modernidade e como é vista nas religiões.

Nosso estudo foi dividido em duas etapas, na primeira utilizamos a pesquisa bibliográfica e webgráfica buscando em artigos, reportagens, notícias, trabalhos acadêmicos e documentários o material necessário para elaboração do referencial teórico. Esta etapa foi complicada, pois não encontramos muito material científico e a maioria de nossas fontes são reportagens ou posts de blog.

Na segunda etapa realizamos uma pesquisa de campo de cunho qualitativo. Nosso espaço de pesquisa foi uma escola pública de Goiânia-GO e nossos sujeitos foram 98 alunos do Ensino Médio (EM). Como instrumento de pesquisa utilizamos um questionário com questões abertas e fechadas que foram sistematizadas e analisadas visando responder nossas questões norteadoras.

Após analisar os dados coletados, verificamos que, embora os estudos realizados a partir de 1990 mostrem a tatuagem como um processo moderno e como parte do contexto atual, o preconceito aos tatuados ainda está vigente. A sociedade segue estigmatizando, rotulando os indivíduos que optam por esta prática, fato que merece cada vez mais atenção e estudo.

2 AS TATUAGENS E SUAS ORIGENS

A prática de desenhar/tatuar a pele foi iniciada em 4000 a.C., conforme indícios encontrados durante estudos sobre os povos egípcios. Nesse período, além de utilizar a tatuagem com função estética, o povo costumava marcar a pele como forma de adoração aos deuses. Também existe a hipótese de que o termo tatuagem tenha surgido a partir das marcas e cicatrizes adquiridas durante guerras e batalhas de diferentes povos.

Segundo Huerta (2014), os povos egípcios costumavam utilizar as tatuagens como um amuleto mágico, oferenda, adoração aos deuses ou como forma de valorização da beleza. Era uma prática quase exclusiva das mulheres. Em múmias egípcias do sexo feminino, como a de *Amunet*, foram encontradas tatuagens abdominais que podem ter relação com cultos à fertilidade. Também há indícios de que as tatuagens eram práticas quase que exclusivamente femininas.

Figura 1 - Múmia Amunet



Fonte: < <http://noholodeck.blogspot.com.br/2013/01/tattoo-trend.html>>

Em 1991, nos Alpes suíços, foi encontrado um registro bem mais antigo: *Otzi*, o famoso ‘Homem de Gelo’, que teria vivido entre 7.000 e 4.000 a.C. Essa múmia humana foi encontrada em bom estado de conservação, o que permitiu aos pesquisadores um estudo mais aprofundado de suas origens. De acordo com antropólogos, a múmia apresenta linhas azuis traçadas por quase todo o seu corpo e acredita-se que são os vestígios mais antigos de tatuagens.

Figura 2 - *Otzi*, o ‘Homem de Gelo’



Fonte: < <http://cienciahoje.uol.com.br/noticias/2012/02/segredos-do-homem-do-gelo>>

Conforme Huerta (2014), alguns estudiosos acreditam que as marcas azuis pelo corpo do ‘Homem de Gelo’ podem ter sido feitas com fins terapêuticos semelhantes aos da acupuntura. Os nativos da Nova Zelândia, os Maoris, usavam a tatuagem para distinguir os integrantes de diferentes classes sociais e se destacaram pelo estilo *Moko*, tatuagem tradicional feita no rosto. Todos os homens, guerreiros ou descendentes de uma classe social elevada eram obrigatoriamente tatuados no rosto. Ter o rosto elegantemente tatuado era motivo de muito orgulho, demonstrava força e poder. Algumas mulheres também eram tatuadas, porém não eram tatuagens tão bem elaboradas como as dos homens.

Figura 3 - Nativos Maoris

Fonte: <<http://cabanodatabauera.blogspot.com.br/2013/05/tattoo-e-tatu.html>>

No início do século XIX, os Maoris descobriram que cabeças tatuadas eram muito valiosas para comerciantes europeus e passaram a matar nativos de tribos rivais para trocar suas cabeças por mosquetes. Pessoas tatuadas não eram comuns na Europa e, por isso, o comércio de cabeças tatuadas se expandiu por cerca de uma década.

O major-general Horatio Gordon Robley serviu na Nova Zelândia (em 1860) e ficou fascinado pelas tatuagens, passando a comprar cabeças tatuadas de diversos líderes nativos. Nesse período os nativos eram considerados selvagens ou animais, não mereciam respeito e para muitos europeus era normal ostentar cabeças decepadas (de animais ou de humanos) em suas paredes, conforme explica Huerta (2014). Ao retornar à Inglaterra vendeu sua coleção ao Museu Americano de História Natural.

Na Índia as tatuagens costumam ser temporárias, pois utilizam uma prática chamada *mehndi*: pintura corporal com o pigmento de *henna*. Nessa prática, os desenhos duram no máximo uma semana e são feitos com o objetivo de embelezar. Geralmente, a técnica é utilizada para casamentos, festas, eventos, espetáculos e ocasiões especiais.

Figura 4 - Tatuagem *mehndi*



Fonte: <<http://www.artenocorpo.com/1160/o-que-e-tatuagem-mehndi>>

No século XX, os marinheiros americanos começaram a se tatuar e a Igreja os expulsou do país alegando ser “coisa do demônio”, a tatuagem foi associada às práticas religiosas e à criminalidade. De acordo com Marques (2009), os marinheiros foram os responsáveis por popularizar as tatuagens na modernidade, pois, ao visitar tantos povos e conhecer as práticas de “marcar a pele”, eles passaram a se tatuar com mais frequência e levar esta prática para seu país. Entre eles as tatuagens mais comuns são de âncoras, barcos e mulheres, todas refletindo parte de suas trajetórias, viagens e amores.

Figuras 5, 6 e 7 - Tatuagens de marinheiros



Fonte: <<http://www.artenocorpo.com/750/tatuagens-de-marinheiros>>

Além dos marinheiros, outros representantes das classes sociais de baixa renda (padeiros, operários, prostitutas e criminosos) também passaram a se tatuar e a reação da sociedade foi marginalizá-los.

Por conta da chamada antropologia criminal, surgida a partir da segunda metade do século XIX, as conotações pejorativas haviam se cristalizado na Europa católica. Da Itália até Portugal, tatuagem era coisa de cidadão de segunda classe. O mesmo não acontecia nos países protestantes, como Alemanha, Holanda e Inglaterra, onde reis, imperadores e aristocratas também adornavam suas peles. (MARQUES, 2009, p.1).

Os indivíduos que se tatuavam passaram a ser rejeitados pela sociedade e marcados como membros de “classe inferior”. Essa prática era vista e comparada a civilizações consideradas arcaicas e selvagens, estranhas aos progressos da civilização.

3 TATUAGEM E RELIGIÃO

Na perspectiva de algumas religiões - o islamismo, o judaísmo, o cristianismo e os Mórmons - o ato de modificar esteticamente o corpo é visto como algo inadequado. Segundo Marques (2009), no islamismo as práticas de modificação corporal, como a tatuagem, são proibidas devido à crença de que ao modificar seu corpo se modifica uma criação de *Allah* e isso é visto como pecado. Segundo as crenças islâmicas as mulheres que se tatuam com a finalidade de embelezamento serão amaldiçoadas por *Allah*.

Os Mórmons são aconselhados por seus líderes a não tatuar seus corpos. Os membros do grupo são comunicados por seus líderes que não devem realizar nenhum tipo de modificação corporal, conforme explica Marques (2009). Eles acreditam que o corpo é um templo sagrado que deve permanecer livre de qualquer impureza. Ao modificar/marcar seus corpos estariam cometendo um grande pecado.

No cristianismo as tatuagens são identificadas e comparadas aos rituais pagãos que simbolizavam a crença em deuses. Eles defendem que segundo a Bíblia os cristãos não devem marcar seu corpo com tatuagens porque ele é o *templo do espírito santo*.

No judaísmo as tatuagens também são proibidas, pois acreditam que elas fazem parte da cultura pagã. As modificações corporais, exceto a do ritual de circuncisão, são vistas como resistência aos princípios judaicos e são coibidas de forma veemente. Segundo Marques (2009), as tatuagens se originaram de atos de idolatria, seguindo costumes pagãos e, por este motivo, são proibidas no judaísmo. As tatuagens também foram associadas ao Holocausto e aos campos de concentração, já que os prisioneiros eram identificados por meio delas.

De acordo com Marques (2009), no hinduísmo pode-se perceber uma visão diferente em relação à prática de desenhar sobre a pele, acredita-se que a tatuagem na região do rosto aumenta o bem-estar es-

piritual. Considerando as perspectivas religiosas citadas, no hinduísmo encoraja-se a marcar a testa.

4 TATUAGENS NA MODERNIDADE

Segundo Pérez (2006), a tatuagem teve seu auge no Brasil em meados da década de 1960 com a introdução das técnicas modernas, das máquinas elétricas trazidas por um imigrante dinamarquês, marinho, filho de pais tatuadores (Knud Harld Lucky Gregersen). Ele chegou ao Brasil em 1959 e permaneceu até sua morte em 1983. Com o passar dos anos ele se converteu em ícone nesta área e divulgou a prática em todo o país.

No ano de 1967, tribos urbanas, roqueiros, motoqueiros, *hippies* e, de maneira mais radical, os *punks* e os *skins* foram apropriando-se desse imaginário, adotando a tatuagem como uma marca corporal através da qual ostentavam publicamente sua vontade de romperem com as regras sociais e de situarem-se deliberadamente à margem da própria sociedade. (PÉREZ, 2006, p. 1).

As formas utilizadas para tatuar foram se modificando com o passar dos anos e na década de 1970 houve a substituição das agulhas caseiras por máquinas elétricas. A tatuagem perdeu o status de atividade artesanal e passou a ser vista como uma técnica, conforme afirma Pérez (2006). Na década de 1990 os estúdios começaram a surgir e a atividade antes realizada em casa, bares, festas e presídios, começou a assumir o espaço comercial. Os estúdios apresentam maior cuidado com a higiene, utilizam materiais descartáveis, apresentam catálogos com tatuagens já feitas e dão ênfase aos trabalhos mais artísticos.

Segundo Medeiros, Gouveia, Pimentel, Soares e Lima (2010), diversas áreas do conhecimento passaram a se interessar pelas técnicas de tatuagem utilizadas nas últimas décadas. Com isso, muitos estudos têm

sido desenvolvidos relacionando os tatuados a comportamentos desviantes. Também verificaram que alguns indivíduos tiveram doenças infecciosas após serem tatuados, fato que passou a preocupar os estudiosos e exigir maior cuidado durante os procedimentos utilizados nas tatuagens.

Pesquisadores descobriram que indivíduos tatuados recebem atendimento diferenciado em estabelecimentos de saúde, mas isso não é algo positivo. Ao serem recebidos e cuidados percebeu-se que não lhes é dada atenção na mesma proporção que aos demais. Medeiros, Gouveia, Pimentel, Soares e Lima (2010) explicam que foi constatado que as mulheres apresentam maior resistência e preconceito em relação aos tatuados. Homens que são tatuados fumam mais, se relacionam com várias parceiras e apresentam comportamento mais violento. As mulheres tatuadas são seletivas e consomem mais drogas ilícitas.

Por outro lado, existem atitudes relacionadas às tatuagens que têm como objetivo prestar auxílio a pessoas doentes. Nos Estados Unidos foi criada uma plataforma que reúne tatuadores de todo o mundo com o intuito de ajudar vítimas de câncer de mama. Eles se oferecem para tatuar os seios de mulheres que retiraram a mama.

As práticas relacionadas às modificações corporais sempre geraram polêmica ao longo da história. Para Serra (2014), embora a sociedade atual viva um período de grandes avanços, parece que a mentalidade das pessoas necessita adaptar-se a essa realidade. Teoricamente o preconceito tem sido desconstruído nos últimos anos, mas ao ler os relatos de estudos realizados percebemos claramente que esse comportamento ainda é muito forte.

5 METODOLOGIA

Para a realização do presente estudo organizamos nosso percurso metodológico e dividimos em alguns momentos específicos. O primeiro momento foi elaborar nosso mapa conceitual definindo o problema e

as questões de pesquisa. Como problema de pesquisa, apresentamos: Como as tatuagens são vistas no século XXI? As questões de pesquisa são: Quais as origens das tatuagens; como as tatuagens são vistas nas religiões; qual o papel das tatuagens na antiguidade; e qual o papel das tatuagens na modernidade.

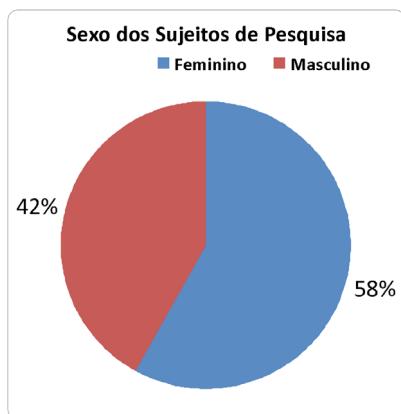
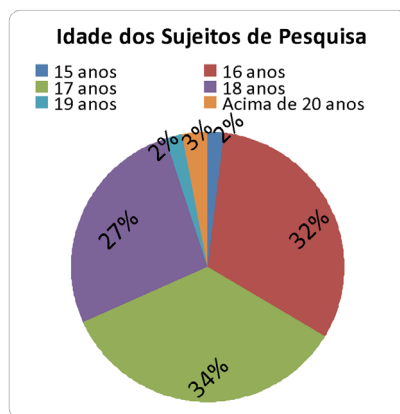
Nossa pesquisa teve como objetivo geral verificar de que forma as tatuagens são vistas na modernidade. Como objetivos específicos, buscamos: mapear as origens da tatuagem; verificar seu papel e importância na história antiga e nos dias atuais; e identificar o que as religiões defendem no que se refere às práticas de modificação corporal.

Definimos como espaço uma escola pública de Educação Básica situada na cidade de Goiânia-GO. Seleccionamos como sujeitos de pesquisa estudantes de seis turmas de Ensino Médio da escola citada, totalizando 98 informantes. Os sujeitos foram apresentados nas discussões a partir da sigla “EEM” (estudante do Ensino Médio) e de um “número” (definido aleatoriamente durante a leitura e análise dos dados).

Como instrumento de pesquisa optamos por um questionário com três questões sobre o perfil do sujeito e seis questões que abordam a temática de pesquisa. Também entregamos aos alunos um termo de consentimento com a apresentação dos objetivos da pesquisa.

6 DISCUSSÃO: A OPINIÃO DE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO SOBRE AS TATUAGENS

Dentre os 98 sujeitos pesquisados, 57 são do sexo feminino e 41 do sexo masculino. A maioria dos sujeitos tem 17 anos (34), seguido de 16 anos (31) e 18 anos (26). Os demais estão na faixa etária de 15 anos, 19 anos ou acima de 20 anos, perfazendo um total de sete sujeitos. Os gráficos apresentam os dados a partir de porcentagem:

Gráfico 1 - Sexo**Gráfico 2 - Idade**

Fonte: Elaborado pela autora.

Questão 1: Você tem tatuagem em seu corpo?

Dos 98 participantes, 4 são tatuados e os demais (94) não, em termos de porcentagem, somente 3% dos sujeitos têm tatuagem. Esse dado reflete que os jovens ainda não se sentem seguros em relação a estas práticas ou, talvez, apresentem algum tipo de rejeição à técnica.

Questão 2: Em caso de resposta positiva, responda às seguintes questões: Quantas tatuagens você tem? Qual foi sua motivação ao tatuar-se? Você já sofreu algum tipo de preconceito por ser tatuado(a)? Explique. Você já sentiu vontade de retirar sua tatuagem?

Os quatro sujeitos tatuados relataram que a motivação pela tatuagem se deu pelo desejo de sentir-se diferente, de não querer seguir “padrões” comuns à maioria das pessoas. Isso pode ser visto também como um ato de rebeldia.

- Gosto daquilo que é diferente, o comum é muito vago. Além disso, gosto de desenhos exóticos (EEM53).

Sobre preconceito, dois dos sujeitos relataram que já sofreram algum tipo, informação que vai ao encontro da pesquisa publicada por Medeiros, Gouveia, Pimentel, Soares e Lima (2010). As pessoas tatuadas em algum momento acabam sendo marginalizadas e tratadas pejorativamente, inclusive por suas famílias.

- Sim, as pessoas me olham muito quando exponho meus desenhos, agora não sei se me julgam ou acham bonito (EEM53).
- Sim, minha família é contra (EEM75).

Ao tratar do desejo de retirar a tatuagem, dois dos sujeitos relataram que querem cobrir a tatuagem feita e que já enjoaram dela. Os demais estão satisfeitos com suas tatuagens e nunca sentiram vontade ou necessidade de retirá-las.

- Já senti vontade de cobrir minha tatuagem com outra por cima (EEM68).
- Sim, pois enjoei dela, e ela está desbotada (EEM63).
- Nunca, por mim seria um gíbi (EEM53).

Questão 3: Você acredita que ao se tatuar é possível contrair alguma doença?

Dentre os 98 sujeitos pesquisados, 17 acreditam que ao se tatuar não há riscos de contrair alguma doença. Já 81 deles acham ser possível contrair alguma doença durante o procedimento. A grande maioria dos jovens aqui pesquisados mostraram que conhecem os perigos que correm ao se tatuar.

Questão 4: Você percebe que o fato de ser tatuado pode atrapalhar em algum contexto? Em caso de resposta afirmativa, cite o(s) contexto(s) e justifique.

Ao analisar as respostas dos participantes, verificamos que 74 acreditam que o fato de ter tatuagem pode atrapalhar o indivíduo ao ingressar no mercado de trabalho; 12 dos sujeitos entrevistados afirmam que não atrapalha em nada; 7 dizem que a sociedade não aceita os tatuados; 6 não se posicionaram nesta questão. Os contextos citados foram: ao seguir carreira militar, conseguir trabalho e infectar-se com alguma doença. Dentre os depoimentos dos que defendem que o fato de ser tatuado pode prejudicar socialmente os indivíduos, selecionamos alguns trechos:

- Sim, pois, infelizmente, em nossa sociedade a tatuagem é malvista pela população. Ainda vivemos em um mundo que é movido pelas aparências (EEM13).
- Sim, na procura de empregos, em alguns atendimentos em lojas e outros há preconceito com pessoas tatuadas, pensam que são marginais ou algo do tipo (EEM2).

Questão 5: Qual a sua opinião sobre tatuar o corpo?

Nesta questão as respostas dos participantes foram mais variadas. Verificamos que 30 dos sujeitos entendem que as pessoas são livres para fazer o que quiserem com seus corpos e que a sociedade não tem o direito de interferir em questões individuais que não afetam o coletivo, conforme explicam Pérez (2006). Selecionamos dois trechos:

- Todos possuem direito e a posse do seu próprio corpo, tatuar não deveria ser um problema, mas infelizmente é (EEM93).
- A minha opinião sobre tatuar o corpo é que cada um tem o domínio sobre seu corpo, se sente bem tatuar e ter tatuagem ninguém deve dar palpites (EEM16).

Para 28 dos participantes as tatuagens são “bonitas e legais” e em algum momento pretendem se tatuar. Outros 15 entendem que é uma forma de expressar sua individualidade, personalidade, gostos e opinião.

- Dependendo de qual parte do corpo e do desenho da tatuagem, eu acho bonito. E não discrimino quem tem, pretendo fazer (EEM08).
- Eu acredito que é uma forma de expressar uma opinião, gosto ou personalidade (EEM61).

Dentre os restantes, 8 acham “legal” ser tatuado ou não têm nada contra, mas não faria uma tatuagem. A minoria, 2 sujeitos, disse que jamais faria por questões religiosas, fato que confirma os relatos de Marques (2009) sobre as religiões que creem que tatuar o corpo é um pecado, um ato de violência.

- Eu não tenho nada contra, mas não tenho vontade de fazer em mim (EEM48).
- Eu respeito quem tem tatuagem, mas não faria por motivos religiosos (EEM54).

Os sujeitos restantes, 15, apresentaram respostas variadas: acha feio, existe preconceito, não é relevante, não tem opinião formada, nada contra as tatuagens, mas não faria.

Questão 6: Em sua opinião, como a tatuagem é vista na sociedade do século XXI?

Ao abordar a visão dos sujeitos sobre as tatuagens no século XXI, 50,9% acreditam que ainda hoje elas são vistas com preconceito, muitas pessoas são marginalizadas e criticadas por terem o corpo tatuado, conforme afirmam os sujeitos de pesquisa:

- Ainda hoje, no século XXI, as pessoas possuem uma visão marginalizada de pessoas tatuadas, mesmo sendo pouco, ainda existe (EEM77).
- Diferente do século passado, a tatuagem não é malvista por todos. Alguns ainda não aceitam, mas a grande maioria aceita (EEM32).
- As tatuagens ainda são vistas com preconceito, associando as tatuagens ao mundo do crime (EEM28).

Outros 16,3% dos participantes dizem que a tatuagem é vista de forma negativa, como “algo ruim”, como se o fato de ser tatuado inferiorizasse os indivíduos:

- Na sociedade quem tem tatuagem é visto como malandro, maloqueiro, e acho isso errado, pois uma coisa não condiz com a outra (EEM50).

Dos demais sujeitos 10,2% defenderam que ter tatuagem é algo normal, que faz parte do mundo moderno e que acham um absurdo os atos de intolerância às decisões alheias. Os 16,5% restantes afirmaram que as tatuagens não passam de modismo e são atos de violência e abuso com o corpo. Talvez esses informantes possam estar ligados a alguma religião que não permite o uso de tatuagens, mas como não direcionamos ou relacionamos as perguntas às religiões dos participantes não podemos afirmar que esta seja a razão.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada foi possível conhecer as origens das tatuagens e o que motivou o seu surgimento. Antes deste estudo não imaginávamos que uma técnica que hoje parece ser tão simples passou por momentos históricos tão diferentes. Saber de sua importância e re-

apresentação em alguns povos nos fez refletir sobre a diferença de valores em cada sociedade.

Ao verificar seu papel na atualidade foi possível inferir que as tatuagens já não assumem a função de marcar poder e honra, ao contrário, muitos tatuados acabam sendo marginalizados e hostilizados pela sociedade. Estudos também comprovaram que alguns tatuados apresentam comportamentos desviantes, são agressivos, usam drogas ilícitas e se relacionam com vários parceiros. Questões que também são frequentes em não tatuados.

Mesmo com todos os estudos realizados a partir de 1990 visando mostrar a tatuagem como um processo moderno, no qual se utilizam instrumentos adequados e higienizados, o preconceito ainda está vigente. As tatuagens seguem com velhos estigmas e nossa sociedade, embora tente aparentar modernidade, continua rotulando os tatuados.

Para finalizar, nos parece relevante ressaltar que esta pesquisa foi muito importante para nossa formação acadêmica e que certamente auxiliará nos estudos futuros. Iniciar a pesquisa acadêmica ainda no EM contribui para a nossa formação integral e enriquece nossos conhecimentos científicos.

REFERÊNCIAS

EICHEMBERG, F. Arte milenar, a tatuagem ganha mostra em Paris. **O Globo**, 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/arte-milenar-tatuagem-ganha-mostra-em-paris-13550561>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

HUERTA, Pablo. Tatuagens: uma prática milenar. **Travel & Living Channel**. 2014. Disponível em: <<http://www.tlctv.com.br/tatuagens-uma-pratica-milenar/shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

MARQUES, Toni. **Questões da pele**: Pinturas indígenas, cicatrizes de escravos, moda de marinheiros. A tatuagem fez história no Brasil. Dis-

ponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/questao-de-pele>. 2009. Acesso em: 19 nov. 2014.

MEDEIROS, Emerson Diógenes; GOUVEIA, Valdiney Veloso; PIMENTEL, Carlos Eduardo; SOARES Ana Karla Silva; LIMA, Tiago Jessé Souza. Escala de atitudes frente à tatuagem: elaboração e evidências de validade e precisão. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 27, n. 2, abr./jun. 2010.

PÉREZ, Andrea Lissett. A identidade à flor da pele. Etnografia da prática da tatuagem na contemporaneidade. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, abril. 2006. Disponível em: <<https://biblat.unam.mx/pt/revista/mana-rio-de-janeiro/articulo/a-identidade-a-flor-da-pele-etnografia-da-pratica-da-tatuagem-na-contemporaneidade>>. Acesso em: 9 set. 2014.

SERRA, Andre. **Tatuagens ajudam mulheres a superar o câncer de mama**. 2014. Disponível em: <<http://piauihoje.com/noticias/tatuagens-ajudam-mulheres-a-superar-o-cancer-de-mama/>>. Acesso em: 1 nov. 2014

O PAPEL DO NUTRICIONISTA NA ALIMENTAÇÃO ESCOLAR

Profa. Ms. Iris Oliveira de Carvalho
Mariana Vieira da Cunha

RESUMO

Este trabalho apresenta uma pesquisa sobre as funções de um nutricionista na escola. Esta investigação foi realizada no segundo semestre de 2015, com uma nutricionista de um colégio público federal. O instrumento utilizado foi a entrevista com a profissional responsável pela elaboração do cardápio da escola. O objetivo foi verificar como é realizado e qual é a importância do trabalho do nutricionista na escola. Tomamos por base as diretrizes do Programa Pnae e o perfil de um profissional graduado em uma universidade federal. Ao final, apresentamos a análise das respostas dadas pela participante entrevistada, especificamente para este artigo. Destacamos a atuação deste profissional na área escolar, como é elaborado um cardápio saudável e quais são as características necessárias para exercer a profissão. A partir da análise das respostas obtidas percebemos a importância deste profissional e sua atuação no contexto escolar.

Palavras-chave: Nutricionista. Perfil. Alimentação saudável. Saúde.

1 INTRODUÇÃO

O Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (Cepae) é a Unidade de Educação Básica da Universidade Federal de Goiás e se divide em Educação Infantil (EI), 1ª e 2ª fase do Ensino Fundamental (EF) e Ensino Médio (EM). Por meio de um Projeto Político Pedagógico (PPP), que determina as diretrizes do processo educacional, o principal objetivo da instituição é estabelecer uma relação de diálogo com alunos, professores, pais, técnicos administrativos, estagiários e pesquisadores, rumo ao conhecimento.

O PPP do Cepae estabelece, no núcleo básico do EM, a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso do Ensino Médio (TCEM). Trata-se de uma disciplina obrigatória, com carga horária de 40 horas para atividades de pesquisa e encontros entre o aluno e seu orientador. A disciplina é pré-requisito para finalizar o Ensino Médio, prevê a defesa do TCEM perante uma banca de três professores.

Como sou aluna do terceiro ano do EM e deveria elaborar um trabalho de TCEM, resolvi abordar a função do nutricionista, pensando até em seguir a carreira. No decorrer do trabalho fui observando o lanche escolar durante o recreio, os horários da profissional em atividade e principalmente o modo como a nutricionista trabalhava.

O ponto de partida foi procurar informações sobre o tema. Descobri que existe o Programa Nacional de Alimentação Escolar (Pnae), criado para gerir os recursos financeiros do Governo Federal, em caráter suplementar, aos Distritos, Estados e Municípios e para a aquisição de gêneros alimentícios destinados à merenda escolar (BRASIL, 2009). O Pnae estabelece os critérios para a elaboração de um cardápio saudável que deve ser repassado às escolas.

Assim, estabelecemos, eu e a minha orientadora, os objetivos e as perguntas que nortearam o trabalho, a metodologia utilizada e o instrumento de coleta de dados. Desta forma, o objetivo principal da pesquisa foi verificar como é realizado e qual a importância do trabalho do nutri-

cionista na escola. Especificamente, buscamos observar de que maneira o curso de Nutrição contribuiu para o desempenho da profissional no ambiente escolar. E ainda, quais são os critérios para planejar a merenda escolar.

Decidimos realizar uma pesquisa qualitativa tendo a nutricionista da escola como participante. A fim de alcançar nossos objetivos escolhemos a entrevista como instrumento de coleta de dados (ver roteiro de entrevista no apêndice). As respostas foram analisadas tomando por base os autores escolhidos para alicerçar este estudo, os documentos que norteiam a alimentação escolar, bem como, o que nos apresenta o perfil do curso de Nutrição (no apêndice as respostas dadas pela nutricionista).

A seguir apresentamos o referencial teórico sobre alimentação saudável e o perfil do nutricionista.

2 ALIMENTAÇÃO SAUDÁVEL

Uma nova pesquisa realizada pela Organização Mundial de Saúde (OMS), com a Organização de Agricultura e Alimentos da ONU (FAO), alerta governos de todo o mundo que a dieta e o estilo de vida precisam ser modificados, para que se possa combater o aumento de doenças crônicas, como a obesidade, cada vez mais presente entre os jovens.

Segundo a pesquisa, o consumo de açúcar na dieta de um jovem não deveria ultrapassar de 10% das calorias diárias. Também foi recomendado que os carboidratos sejam responsáveis por entre 55% e 75% da ingestão calórica diária e o consumo de frutas deveria aumentar para 400 gramas diárias, trazendo assim benefícios para a saúde dos jovens (SAMPALHO, 2015).

A promoção da saúde é considerada uma estratégia importante no processo saúde-doença-cuidado, sendo direcionada para o fortalecimento do caráter promocional e preventivo (ASSIS et al., 2002). Uma das estratégias mais efetivas que contribuem para a promoção da saúde

é a combinação de apoio educacional e ambiental, envolvendo dimensões não só individuais, mas também organizacionais e coletivas, visando atingir ações e condições de vida conducentes à saúde. Nesse sentido, a educação nutricional pode ser considerada um componente decisivo na promoção de saúde (CANDEIAS, 1997).

Nessa perspectiva, Perez e Aranceta (2001) afirmam que a escola é um espaço privilegiado para a construção e a consolidação de práticas alimentares saudáveis em crianças, pois é um ambiente no qual atividades voltadas à educação em saúde podem apresentar grande repercussão. Nesse contexto, estão inseridas todas as dimensões do aprendizado: ensino, relações lar-escola-comunidade e ambientes físico e emocional, podendo, assim, beneficiar os estudantes em fases fundamentais de suas vidas: infância e adolescência (BURSTRÖM et al., 1995).

Portanto, em 2013, o Ministério da Educação criou a resolução que dispõe sobre o atendimento da alimentação escolar – Pnae, e divulgou as diretrizes e objetivos do programa. No art. 2º dessa resolução obtêm-se as diretrizes que o programa deve implantar. Os parágrafos I, II, V e VI tratam da inclusão da educação alimentar e nutricional ao ensino e aprendizagem e ao que o profissional deve obedecer, entre eles: o apoio ao desenvolvimento sustentável, o direito à alimentação escolar, o dever de garantir a segurança alimentar dos alunos com acesso de forma igualitária, respeitando as diferenças biológicas entre idades e condições de saúde daqueles alunos que precisam de atenção específica e/ou que se encontrem em vulnerabilidade social.

No art. 3º, parágrafo único, é estabelecido o objetivo do Pnae. Este deve contribuir para o crescimento e desenvolvimento biopsíquico-social, a aprendizagem, o rendimento escolar e a formação de práticas alimentares saudáveis dos alunos, por meio de educação alimentar e nutricional e da oferta das refeições que cubram suas necessidades nutricionais durante o período letivo.

3 O PERFIL DO NUTRICIONISTA

Segundo os artigos 1º e 2º do código de ética do nutricionista (CFN 334/2004), este profissional tem como função contribuir para a saúde dos indivíduos e da coletividade, cabendo a ele a produção do conhecimento sobre a alimentação e a nutrição nas diversas áreas de atuação profissional, buscando continuamente o aperfeiçoamento técnico-científico, pautando-se nos princípios éticos que regem a prática científica e a profissão.

Caracteriza-se pelo seu dinamismo para atuar nas diversas áreas que a profissão dispõe, como nutrição clínica, produção, saúde pública, escolas, e em campos até pouco tempo impensáveis como hotelaria, nutrição esportiva e marketing.

A atuação do nutricionista na alimentação escolar remonta à criação do Programa Nacional de Alimentação Escolar (Pnae), conduzido pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), pois se trata de um importante programa de atenção à saúde de uma parcela especialmente vulnerável da população.

Sua atuação nesses programas é garantida pela legislação atual, colocando esse profissional como o Responsável Técnico (RT) para o governo federal, especialmente na elaboração de cardápios. O Conselho Federal dos Nutricionistas (CFN) também garante essa atuação, por meio de resoluções específicas.

O profissional formado pelo curso de Nutrição deverá estar apto ao exercício de habilidades e competências gerais e específicas. As gerais dizem respeito: à atenção à saúde seguindo a Lei nº 8.234, de 17 de setembro de 1991 (lei que estabelece ao nutricionista zelar pela preservação, promoção e recuperação da saúde), à tomada de decisões, à comunicação, à liderança, à administração, ao gerenciamento e à busca de educação permanente (BRASIL, 1991).

Um nutricionista graduado deve dominar conhecimentos sobre composição, propriedades e transformações dos alimentos e seu aproveitamento pelo organismo humano, na atenção dietética. Deve exercer o

controle de qualidade dos alimentos em sua área de competência; planejar, gerenciar e avaliar unidades de alimentação e nutrição, visando à manutenção ou melhoria das condições de saúde de coletividades sadias e enfermas; planejar, prescrever, analisar, supervisionar e avaliar dietas e suplementos dietéticos para indivíduos sadios e enfermos (CFN/334, 2004).

Desse modo, o profissional será capaz de trabalhar em qualquer nível do sistema de saúde; em empresas de diferentes complexidades nas unidades de alimentação e nutrição; em clínicas, hospitais e consultórios isolados; em indústrias de alimentos; em órgãos públicos, programas governamentais, organizações privadas e não governamentais.

Apresentamos a seguir a metodologia escolhida para a coleta dos dados com a participante do estudo.

4 METODOLOGIA

Para realizar este estudo, escolhemos desenvolver uma pesquisa qualitativa. Segundo Minayo (2001), o método qualitativo procura explicar o porquê das coisas, explorando o fenômeno onde ele ocorre, sem necessidade de quantificar os dados. Apresenta as opiniões dos participantes, suas emoções, valores e atitudes.

A coleta de dados foi realizada por meio de entrevista que continha dez perguntas relacionadas ao trabalho da participante no contexto escolar. Durante algumas semanas tentamos encontrar pessoalmente a participante para realizar a entrevista. Como seu período na escola é curto e se reduz a duas manhãs na semana, não foi possível encontrá-la pessoalmente em período de tempo em que conseguisse responder às questões. Então, optamos por enviá-las por e-mail ela, que prontamente nos retornou com as respostas às perguntas da entrevista.

A entrevista é a maneira mais usual no trabalho de campo para coleta de dados. Não se trata, segundo Minayo (2001), de uma conversa despretensiosa e neutra, uma vez que traz o relato do participante sobre uma experiência vivenciada de determinada realidade.

No próximo item, nos ocupamos da apresentação e análise dos dados coletados.

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

Como já foi mencionado, o objetivo deste trabalho foi verificar como é realizado e qual a importância do trabalho do nutricionista na escola. Especificamente, buscamos observar de que maneira o curso de nutrição contribuiu para o desempenho no ambiente escolar. E por fim, quais são os critérios utilizados para planejar a merenda escolar. Neste sentido, foi realizada uma pesquisa qualitativa, no segundo semestre de 2015, com a nutricionista da escola. Esta, doravante denominada Clara (pseudônimo), respondeu ao roteiro de entrevista (ver apêndice) e suas respostas são apresentadas e analisadas tomando por base o referencial teórico que utilizamos neste estudo.

A nutricionista Clara, profissional que coordena a alimentação dos alunos da escola, está presente às terças e quintas-feiras, e atende à demanda da alimentação escolar apenas nesses dois dias citados. O cardápio do colégio é bastante variado no sentido de incentivar o consumo de alimentos mais naturais e menos industrializados, como uma forma educativa nutricional, conseguindo, assim, aumentar o consumo de frutas e preparações com leite na alimentação dos alunos.

O planejamento da alimentação oferecida na escola considera: aspectos nutricionais; aspectos sensoriais; sazonalidade de frutas e vegetais; aceitação dos alunos; número de manipuladores de alimentos; equipamentos disponíveis e em funcionamento e custo dos ingredientes.

Para a profissional, uma alimentação saudável se traduz na ingestão, ao longo do dia, de frutas, verduras, leite e derivados, carnes magras, cereais e massas, evitando, assim, alimentos ricos em sal, carboidratos, gordura, conservantes e açúcares. Percebemos, portanto, que Clara tem uma concepção de alimentação saudável que segue o que foi estabelecido pela OMS e está em consonância com Sampaio (2015), que re-

comenda o aumento na ingestão de frutas. Candeias (1997) reforça a importância do nutricionista escolar para a promoção da saúde.

Clara afirma que o curso de Nutrição em uma universidade federal trouxe a ela conhecimento técnico-científico, desenvolvimento de habilidades como liderança, comunicação, organização e comprometimento com a saúde e o bem-estar dos indivíduos, o que de fato o curso nesta área proporciona, como afirma o CFN, na Resolução 334/2004 (CFN/334, 2004).

A seleção dos fornecedores de alimentos, para o colégio em questão, é feita pelo Departamento de Material e Patrimônio da Universidade Federal. Neste departamento é realizada a licitação pública. É selecionado o fornecedor que apresentar a proposta de menor preço e que atender aos quesitos mínimos de qualidade. Após a aprovação, o fornecedor escolhido é contratado para entregar a matéria-prima por um ano, atendendo aos pedidos que são feitos semanalmente via e-mail, e as entregas ocorrem conforme o cardápio elaborado pela nutricionista. Tais procedimentos estão em consonância com o Pnae no que diz respeito à gestão de recursos e aquisição de gêneros alimentícios destinados à merenda escolar.

Clara afirma que seu trabalho está sendo realizado de forma objetiva e que os resultados são satisfatórios. Segundo a profissional, os alunos passaram a consumir mais alimentos saudáveis e observando o consumo, a proposta de uma alimentação saudável e balanceada, que vem sendo implantada no colégio, está efetivando-se.

A partir das respostas de Clara percebemos a importância da formação acadêmica no trabalho realizado pela profissional. Verificamos que o perfil do profissional de nutrição vem ao encontro das necessidades de estabelecer novas diretrizes na alimentação dos jovens. Percebemos também que os critérios utilizados por Clara de aumentar a ingestão de frutas, verduras e leite está de acordo com o que estabelecem o Pnae, a OMS e a Lei 8234/1991, que coloca nas mãos do nutricionista a missão de zelar pela preservação, promoção e recuperação da saúde por meio da alimentação.

E, por fim, verificamos que os trâmites realizados para a aquisição dos alimentos oferecidos na merenda escolar seguem o que está estabelecido no Pnae. O que observamos de mais importante é a maior aceitação dos alunos ao cardápio elaborado por Clara. Assim, o que se vislumbra futuramente é que nossos jovens possam desenvolver, realmente, uma reeducação alimentar a partir do que é oferecido na escola.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste estudo, pude conhecer mais sobre o curso e a área de atuação do nutricionista. Conheci o Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE), que dá o suporte para que o profissional exerça o seu papel e, principalmente, que existem leis e resoluções para garantir alimentação digna e saudável para os alunos de escola pública.

Percebi que o nutricionista não trabalha apenas com a alimentação e, sim, com a educação alimentar, tomada de decisões, comunicação, liderança e administração de uma cozinha. Desta maneira, é evidente a importância deste profissional para o estabelecimento de uma alimentação saudável e para a aquisição de produtos de qualidade que obedeçam às necessidades nutricionais estabelecidas no cardápio.

Observamos que os critérios utilizados para a elaboração da rotina alimentar na escola seguem as diretrizes da OMS e do Pnae, para a elaboração de um cardápio balanceado e saudável com o aumento da oferta de frutas, verduras e leite.

Esperamos que esta pesquisa incentive os estudantes a valorizarem o trabalho do nutricionista escolar. E, sobretudo, que promova a importância do desenvolvimento de uma educação nutricional, com vistas à diminuição de alimentos industrializados, hipercalóricos e ricos em gorduras e açúcar.

Desta forma, a minha vontade de seguir a carreira de Nutrição foi sedimentada conhecendo melhor o trabalho deste profissional e constatando sua importância no ambiente escolar.

REFERÊNCIAS

ASSIS, A. M. O.; SANTOS, S. M. C.; FREITAS, M. C. S., SANTOS, J. M.; SILVA, M. C. M. O. Programa Saúde da Família: contribuições para uma reflexão sobre a inserção do nutricionista na equipe multidisciplinar. Revista Brasileira de Nutrição, São Paulo: SBNPE, 2002.

ANDEIAS, N. M. F. Conceitos de educação e de promoção em saúde: mudanças individuais e mudanças organizacionais. Revista Saúde Pública, São Paulo: USP, 1997.

BRASIL. Lei 8234. Brasília-DF, 1991.

BURSTRÖM, B.; HAGLUND, B. J. A.; TILLGREN, P.; BERG, L.; WALLIN, E.; ULLÉN, H. et. al. Health promotion in schools: policies and practices in Stockholm Country, 1990. Scandinavian Journal of Public Health, 1995.

CONSELHO FEDERAL DE NUTRIÇÃO. CFN 334/2004. Disponível em: < www.cfn.org.br > Acesso em: 28 out. 2015.

MINAYO, M. C. S. (Org). Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PÉREZ, R. C.; ARANCETA, J. School-based nutrition education: lessons learned and new perspectives. Publish Health Nutrition, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SAMPAIO, C. OMS recomenda nova dieta. Jornal de saúde. Disponível em: < <http://www.jornaldasaude.com.br> .>> Acesso em: 25 out. 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista

1° - Quantas vezes por semana você está na escola para coordenar os trabalhos na cozinha?

2° - Quais são os critérios utilizados para planejar a merenda escolar?

3° - Como são realizadas as compras de alimentos para a merenda?

4° - Quais os alimentos mais consumidos na merenda da escola? Por quê?

5° - De que maneira a opinião dos alunos sobre a merenda interfere na hora de elaborar o cardápio?

6° - Em sua opinião, como é uma alimentação saudável?

7° - De que maneira o curso de Nutrição contribuiu para o desenvolvimento do trabalho do nutricionista?

8° - A escola oferece infraestrutura para o desenvolvimento do trabalho do nutricionista?

9° - Você realiza alguma sensibilização para a introdução de novos alimentos?

10° - O que você ainda não conseguiu introduzir na alimentação da escola?

Obrigada por participar desta entrevista e contribuir significativamente para a execução do meu Trabalho de Conclusão do Ensino Médio.

Fonte: Elaborado pela autora.

APÊNDICE B – Respostas da participante Clara

1° - Estou na escola, apenas, às terças e quintas-feiras.

2° - O planejamento do cardápio considera: aspectos nutricionais, aspectos sensoriais, sazonalidade de frutas e vegetais, aceitação dos alunos, número de manipuladores de alimentos, equipamentos disponíveis e em funcionamento e custo dos ingredientes.

3° - A seleção dos fornecedores é feita pelo Departamento de Material e Patrimônio da Universidade Federal. Lá realizam a licitação pública. Vence o fornecedor que fizer a proposta do menor preço e atender aos quesitos mínimos de qualidade. Após esta aprovação o fornecedor fica contratado para

entregar a matéria-prima por um ano. Os pedidos são realizados via e-mail e as entregas são conforme o cardápio.

4° - Temos um cardápio variado no sentido de incentivar o consumo de alimentos mais naturais e menos industrializados. Os mais aceitos são galinha-da, feijão tropeiro e sanduíche natural.

5° - Ainda não temos implantado no colégio o sistema de avaliação de aceitação dos alunos. Observamos pela quantidade consumida em cada preparação (comparando consumo e resto). Temos observado que o consumo de frutas e vitaminas tem melhorado nos últimos meses.

6° - Alimentação saudável, em minha opinião, consumir de forma equilibrada os grupos alimentares nas refeições diárias. Por exemplo, ao longo do dia devemos inserir na alimentação: frutas, verduras, leite e derivados, carnes magras, cereais e massas. Na maior parte dos dias devemos evitar alimentos ricos em açúcares, sal, gordura e conservantes. Quanto mais natural, menos industrializados for o alimento, melhor.

7° - O curso de Nutrição me trouxe conhecimentos técnicos e científicos e desenvolveu habilidades como liderança, comunicação, organização e comprometimento com a saúde e bem-estar dos indivíduos.

8° - O colégio oferece o possível para desempenharmos um bom trabalho na alimentação escolar. A maior dificuldade é que o colégio não tem um nutricionista no seu quadro de servidores efetivos. Eu venho da Pró-reitoria, onde sou lotada para atender à demanda da alimentação escolar apenas duas vezes por semana. Seria bom se o colégio tivesse um nutricionista que estivesse aqui durante toda a semana.

9° - Infelizmente, no meu tempo em atividades no colégio, eu não consigo desenvolver atividades didáticas com as crianças. Eu tenho usado o cardápio e os grupos de alimentos como uma educação nutricional. Já conseguimos aumento no consumo de frutas e preparações com leite. No entanto, ainda precisamos aumentar o consumo de hortaliças, principalmente folhas.

10° - O desafio do mês de novembro é introduzir o peixe na alimentação escolar.

A VIDA DO LOBO-GUARÁ EM CATIVEIRO

Profa. Ms. Ana Maria da C. Silva

Alice Felipe Biasi

RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivos observar como é a de vida do lobo-guará (*Chrysocyon brachyurus*) em cativeiro e comparar se apresenta alguma semelhança quanto aos animais que vivem na natureza. A metodologia utilizada foi uma pesquisa de campo no Parque Zoológico de Goiânia e uma pesquisa bibliográfica em artigos científicos sobre o assunto. Para as observações, foram realizadas quatro visitas em datas distintas e entrevista dialogada com funcionários que cuidam do animal. Por meio das observações e diálogos constatou-se que o zoológico de Goiânia possui apenas um lobo-guará, do sexo feminino, sendo um animal dócil e tranquilo. Vive em um recinto que apresenta uma casinha semelhante a uma toca, alimenta-se duas vezes ao dia, sendo uma dieta onívora. O animal é mais ativo no período da manhã e ao entardecer, já é adulto, e desde que vive neste parque não registrou o cio. Os funcionários simulam situações de caça colocando presas vivas, como galinhas e ratos para ele capturar, desta forma, tentam aproximar o que ocorre na natureza. O lobo-guará conhece os funcionários que lidam com ele e parece gostar deles. Assim, por meio desta pesquisa verificou-se que a vida do lobo-guará neste zoológico não tem semelhanças à dos que vivem na natureza. Por ser um animal que está na lista das espécies

ameaçadas de extinção e para a sua preservação, o cativeiro ainda pode ser uma opção.

Palavras-chave: Lobo-guará. Cativeiro. Zoológico. Hábitos.

1 INTRODUÇÃO

O lobo-guará é considerado o maior canídeo da América do Sul, cujo nome científico é *Chrysocyon brachyurus* e seu nome popular vem da pelagem amarelo-avermelhada que apresenta. Observá-lo em seu habitat é difícil por se tratar de um animal solitário e noturno. Mesmo sendo selvagem, é um animal medroso, portanto, evita lugares mais habitados e raramente ataca presas grandes.

É uma espécie que corre risco de extinção e a principal causa do desaparecimento é a destruição e fragmentação de seu habitat devido à utilização das áreas em que vive para agricultura e criação de gado. Alguns animais desta espécie são conservados em reservas ambientais e em alguns zoológicos, sendo esta uma das formas de sua preservação.

No entanto, para manter esta espécie em cativeiro é necessário conhecer a sua biologia, como as características do animal e do ambiente em que vive, suas necessidades nutricionais, comportamento reprodutivo, as doenças que podem adquirir e as formas de preveni-las. Este conhecimento pode ser obtido por meio de observações de modo de vida do animal na natureza e também dos animais mantidos em cativeiro.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 Distribuição geográfica do lobo-guará

O lobo-guará (*Chrysocyon brachyurus*) atualmente é uma espécie que ocupa áreas do centro-sul do estado do Maranhão até o Uruguai, e do extremo leste do Peru até o estado do Espírito Santo e sul da Bahia,

incluindo em seu mapa de distribuição áreas em seis países latino-americanos: Argentina, Bolívia, Brasil, Paraguai, Peru e Uruguai.

Figura 1 – Distribuição geográfica do lobo-guará



Fonte: Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lobouar%C3%A1#mediaviewer/File:Maned_Wolf_area.png>

No Brasil, o Cerrado é um dos biomas com uma grande diversidade biológica de animais, apresentando em torno de 195 espécies de mamíferos, 113 de anfíbios, 180 de répteis (CONSERVATION INTERNATIONAL, 1999). Dentre os mamíferos do Cerrado, destaca-se a família dos canídeos e, dentre esta, está a espécie *Chrysocyon brachyurus*, conhecida popularmente como lobo-guará. Este canídeo distribui-se pelos Cerrados brasileiros e é encontrado em várias localidades no Planalto Central do Brasil (figura 1).

Estes animais vivem preferencialmente em habitat aberto, como campos, cerrados, veredas e campos úmidos (RODDEN et al., 2004). Entretanto, mesmo possuindo uma ampla distribuição, habitando as formações abertas da América do Sul, é uma espécie que está na lista entre as ameaçadas de extinção no Brasil (BRASIL, 2003).

2.2 Carcterísticas do lobo-guará

O lobo-guará apresenta caracteres morfológicos peculiares entre os canídeos, como suas patas longas e finas, pelos longos laranja-avermelhados e orelhas grandes. Possui uma crina negra no dorso, mesma cor do focinho, das patas dianteiras e metade das patas traseiras. A região interna do pescoço, a parte interna das orelhas e um pouco da cauda, na maioria das vezes são brancas. O seu nome popular vem da pelagem amarelo-avermelhada que apresenta, sendo também conhecido como aguará, lobo-vermelho, aguaraçu, lobo de crina.

De acordo com Dietz (1984), a expectativa de vida deste animal é de 20 anos, em média, apresenta comprimento de 1,20 metro e altura de 70 cm, aproximadamente.

Este animal tem uma alimentação bastante variada, sendo onívoro. Os alimentos de origem animal da dieta representam cerca de 42,5% e os de origem vegetal são a maioria, representam cerca de 57,4%. A variedade dos alimentos consumidos pelo lobo-guará muda em relação à estação do ano, em meses secos os animais apresentam uma menor variedade de alimentos em sua dieta e, nos meses chuvosos, esta é maior (JÁCOMO, 1999).

Em sua dieta vegetariana seus principais alimentos são *Solanum Lycocarpum*, conhecido como lobeira ou fruta do lobo (figura 2) e gabioba (*Campomanesia spp*), frutos típicos do Cerrado, além de bananas, caules e raízes. Na natureza, a lobeira destacou-se como o fruto preferido do lobo-guará, sendo um terço de toda sua alimentação. As sementes da lobeira é um importante alimento para o lobo, não só por fornecer nutrientes ao metabolismo, mas por inibir a ação de certos endoparasitas em seu intestino, contribuindo para a sua saúde (MOTTA JÚNIOR; LOMBARDI, 1993). E quanto à dieta animal, incluem pequenos mamíferos, como tatus, roedores, répteis, ovos de aves e insetos.

Figura 2 - lobeira (*Solanum Lycocarpum*)



Fonte: Disponível em: <http://arvores.brasil.nom.br/new/lobeira/index.htm>

É uma espécie que não forma alcateias, de hábitos noturnos e bastante solitários e tímidos, mas não são tão ferozes como se acredita que sejam, pois só atacam quando acuados e com medo. De acordo com estudo realizado por Dietz (1984), na natureza o lobo-guará necessita de 27 km² a 70 km² de território para viver, compartilhando o mesmo território com a fêmea, mas nunca simultaneamente com outros machos. Cada animal demarca o território com fezes e urina, sendo o macho responsável pela defesa do território.

São animais monogâmicos, se tornam adultos após três anos de idade e se juntam em casais apenas em época reprodutiva, desempenha cuidado parental aos seus filhotes. Em cativeiro, os machos contribuem por aumentar a sobrevivência de filhotes, pois foram observados regurgitando alimento e cuidando de filhotes (BESTELMEYER, 2000). No período de reprodução, a fêmea convida o macho para o acasalamento em uma série de movimentos do corpo. A aceitação do macho ocorre

por meio de leves contatos focinho-genitália. O macho faz corte assídua à fêmea e emite um uivo muito peculiar, que é fácil de ser ouvido durante o acasalamento (DIETZ, 1984).

Em seu habitat natural a gestação tem duração de 65 dias, gerando de dois a cinco filhotes, no entanto, em cativeiro, segundo Carvalho (1976), já registrou-se o nascimento de sete filhotes. Embora tenha registros de nascimentos em cativeiro no Brasil, existem dificuldades em manter e reproduzir esta espécie, bem como em se criar os filhotes nascidos, devido, principalmente, à infantofagia cometida e abandono efetuado pelos pais (DINIZ, 1985).

Apesar de apresentar uma ampla distribuição, a espécie *Chrysocyon brachyurus* está na lista entre as ameaçadas de extinção no Brasil, na categoria vulnerável, estando incluída na lista de animais do livro vermelho lançado pelo Ministério do Meio Ambiente. Embora existam diversas informações sobre esta espécie, ainda faltam estudos sobre a vida destes animais, tanto na natureza como em cativeiro.

2.3 O papel do zoológico na conservação de animais

Atualmente, com a destruição dos ambientes naturais, os zoológicos, que antes mantinham animais apenas para a exibição ao público, agora têm um papel importante na conservação da biodiversidade.

A manutenção de animais silvestres em cativeiro não é fácil, pois há uma grande dificuldade em atender a todas as suas necessidades, como a alimentação adequada até a construção de um ambiente em que eles se sintam bem, capazes de se reproduzir.

Os animais silvestres, quando retirados de seu hábitat, em geral ficam estressados e subnutridos, podendo morrer. O sucesso do manejo depende da assistência técnica dos profissionais da área, habilitados para essa finalidade, como biólogos e veterinários.

Existem vários regulamentos para criação de animais silvestres em cativeiro, podendo ser para a criação conservacionista, científica,

ou em parque zoológico. Para cada uma dessas categorias há uma legislação específica que regulamenta o uso da fauna silvestre visando a um manejo sustentado para cada espécie. De acordo com a Secretaria do Meio Ambiente de Guarulhos (2008), para que se tenha um bom manejo é necessário conhecer as características do animal e do ambiente em que vive, suas necessidades nutricionais, as doenças que podem acometê-lo e as formas de preveni-las. Isto pode ser realizado por observações de como o animal vive na natureza e também em cativeiro. Portanto, os zoológicos contribuem para a preservação dos animais na natureza.

No caso do lobo-guará em cativeiro, deve-se ter especial cuidado com as enfermidades do aparelho gastrointestinal, por apresentarem alterações de etiologia variada como bacterianas, virais, verminóticas, por distúrbios alimentares e em decorrência do estresse em cativeiro. Recintos adequados e com tranquilidade, aliados à programa efetivo de medicina preventiva, são fundamentais para reprodução e manutenção da espécie em cativeiro.

3 METODOLOGIA

O presente estudo é de natureza qualitativa e consistiu em uma pesquisa de campo e uma pesquisa bibliográfica. A pesquisa de campo foi realizada por meio de observações sobre o modo de vida do lobo-guará em cativeiro, no zoológico de Goiânia. Além das observações, ocorreram entrevistas dialogadas com funcionários do parque sobre a vida destes animais, para saber sobre sua alimentação, reprodução, comportamento.

As observações foram feitas a partir de visitas que ocorreram entre os meses de maio e setembro de 2014. Quanto à pesquisa bibliográfica, realizaram-se estudos em artigos científicos sobre a vida deste animal, na natureza e em cativeiro. A intenção é verificar como eles são tratados e verificar se o zoológico busca promover aos animais em cativeiro algumas situações semelhantes às da vida em seu habitat natural.

Os períodos de realização de visitas ao zoológico de Goiânia ocorreram conforme apresentado a seguir.

A primeira visita ocorreu no dia 30 de maio, com o intuito de verificar se havia lobos-guarás neste ambiente, observar o seu comportamento e como são tratados pelos funcionários do parque. Esta sondagem aconteceu em todo o período vespertino, em uma sexta-feira.

Nesta primeira visita, nenhum contato havia sido feito com a administração do zoológico para esclarecer sobre a realização da pesquisa, pois, a princípio, a intenção era sondar sobre a vida e a rotina do lobo-guará.

A segunda visita aconteceu em 27 de junho, sexta-feira, também no mesmo período e horário da primeira visita. Além das observações feitas do animal em seu recinto, procuramos a administração do zoológico para explicar os objetivos da pesquisa e esclarecer como esta seria realizada. Solicitamos autorização para que os funcionários que trabalhavam diretamente com o lobo-guará fossem entrevistados.

A terceira e quarta visitas aconteceram, respectivamente, em 26 de julho e 3 de setembro, sábado e quarta-feira, respectivamente, no mesmo período e horário das visitas anteriores. Nestas visitas realizaram-se observações e foram colhidas informações sobre o modo de vida do animal, se havia alguma semelhança ao dos que vivem na natureza e observar como são tratados pelos funcionários.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Por meio da pesquisa de campo buscou conhecer como é a vida do lobo-guará em cativeiro. Os resultados foram obtidos a partir de observações realizadas no zoológico de Goiânia e por meio de entrevistas dialogadas (conversas) com os funcionários deste parque.

A seguir são descritas as observações obtidas no zoológico e as informações fornecidas pelos funcionários a respeito do animal.

A primeira visita – 30 de maio: nesta data ocorreram as primeiras observações para reconhecimento do ambiente onde vive o lobo-guará e, neste dia, ao longe se viu a presença de apenas um animal, que ficou dentro da toca, todo o período da tarde dormindo. Segundo Sousa

(2000), em geral, nos zoológicos o lobo-guará é difícil de ser observado por visitantes, pois, por ser um animal tímido e de hábitos crepusculares, passa a maior parte do tempo dentro dos abrigos.

Ainda nesta primeira visita, por meio de observações, verificou-se que este lobo vive em um espaço com vegetação rasteira de gramináceas e alguns arbustos, e ao fundo, mais distante da cerca onde os visitantes se aproximam, tem uma casinha em forma de toca, onde o animal geralmente dorme (figura 3). O recinto do animal tem tamanho equivalente a 300 m² de território, sendo um espaço muito pequeno para sobrevivência do lobo, pois, na natureza, segundo Dietz (1984), este animal necessita de pelo menos 27 km².

Neste dia, também observou-se, por volta das 15 horas, a presença do funcionário responsável pela alimentação do animal, que agiu com cautela ao se aproximar do recinto.

Figura 3 - Recinto do lobo-guará



Fonte: Autora da pesquisa.

Figura 4 – Lobo-guará (Carol)



Fonte: Autora da pesquisa.

A segunda visita – 27 de junho: foi a partir da segunda visita ao zoológico, por meio de informações com a veterinária, que se confirmou haver apenas um animal desta espécie no parque, do sexo feminino, que havia sido batizada por Carol, e atende pelo seu nome (figura 4).

Neste dia, conversando com o biólogo do zoológico, este afirmou que na natureza o lobo vive em média de 16 a 20 anos, estando de acordo com Dietz (1984), sendo característico de campos cerrados. Em cativeiro, segundo o biólogo, a expectativa de vida deste animal praticamente é o dobro, isto devido aos cuidados de profissionais especializados, como: o zootecnista, por cuidar da alimentação, o biólogo, para acompanhar o comportamento, o veterinário, para auxiliar na prevenção de doença. A loba Carol tem sete anos e nunca ficou doente, isto devido aos cuidados

obtidos e assim poderá viver muitos anos, além do esperado, no zoológico de Goiânia.

Ainda, neste dia, as observações ocorreram no período vespertino e, ao chegar próximo à cerca, vi que a loba (Carol) estava sentada atrás da sua casinha, pois de longe avistei apenas as orelhas! Chamei-a, mas ela não quis sair de lá. Pouco depois, quando o biólogo que cuida do animal chegou, ele a chamou, mas ela não saiu do lugar, apenas mexia as orelhas prestando atenção na voz que chamava seu nome. No entanto, minutos depois o biólogo trouxe um rato e lhe mostrou, assim a loba saiu do lugar onde estava e se aproximou de nós para pegar a presa.

A partir destas observações, constatei que o animal parece gostar dos profissionais que cuidam dela, tem uma boa interação, pois se aproximam facilmente deles. A loba pareceu ser muito tranquila.

A terceira visita - 26 de julho: neste dia estava muito frio e chuvoso em Goiânia, clima que não é comum nesta época do ano. Ao chegar próximo à cerca do recinto, chamei pela loba, mas foi em vão, ela estava dormindo e não deu atenção para ninguém, nem mesmo para o tratador. Observei que a refeição do animal eram frutas, como mamão e banana. Neste dia não foi possível falar com os funcionários.

A quarta visita - 3 de setembro: neste dia cheguei junto à cerca do recinto e no primeiro momento verifiquei que a loba estava dormindo, pois há pouco havia se alimentado. Conforme a veterinária, o lobo-guará é um animal onívoro, e esta loba se alimenta duas vezes ao dia, de carne, ração, mamão, banana, sendo 150g de mamão e banana, e 350g de carne e ração. O tratador serve uma das refeições por volta de 14h30, e após se alimentar o animal costuma dormir.

Conforme Motta Júnior e Lombardi (1993), o principal alimento de origem vegetal do lobo-guará na natureza é a lobeira (*Solanum Lycocarpum*), no entanto este fruto não faz parte da dieta deste animal neste zoológico. Conforme Sousa (2000), o lobo-guará na natureza é menos susceptível a ser hospedeiro de vermes por consumir a lobeira (*Solanum lycocarpum*), pois esta impede a ação de parasitas em seu organismo.

Dessa forma, se fosse possível, em cativeiro, a presença desse fruto em sua dieta, evitaria que grande parte dos animais adquirisse parasitas e ficasse doente.

Em geral, a loba Carol dorme após as refeições, só desperta ao final da tarde, como é de sua natureza.

Ainda neste dia, a veterinária chegou e se aproximou da cerca do recinto e ficou olhando para a loba, logo em seguida ela levantou de onde estava e foi até a profissional, reconhecendo-a. A veterinária nos informou que esta loba é mais ativa no período da manhã e, principalmente, no final da tarde. Dietz (1984) afirma que o lobo-guará apresenta hábitos crepusculares, tornando-se mais ativos e prontos à caça ao entardecer; isso confirma a informação da veterinária ao dizer que a loba é mais ativa ao anoitecer, mesmo em cativeiro.

Ainda nesta visita, por meio de observações, constatei que o animal gosta dos funcionários que cuidam dela, parece ser bem tratada por eles, pois demonstra ser um animal muito tranquilo e muito dócil.

Neste mesmo dia, a veterinária nos informou que esta loba havia sido trazida do zoológico de Brasília em 3 de setembro de 2014, e havia completado um ano que estava no zoológico de Goiânia. O animal nasceu em julho de 2007, ou seja, tem sete anos de idade.

A loba ainda não reproduziu devido a estar sozinha no recinto, portanto ainda não registrou o cio! Espera-se encontrar um parceiro para ela. De acordo com Rodden et al. (2004), o cio da fêmea, na natureza, geralmente ocorre uma vez ao ano, com pico da estação de reprodução de abril a junho; portanto, em cativeiro o cio pode não ocorrer por vários anos.

Para simulação de caça os funcionários colocam uma vez por semana presas vivas, como galinhas e ratos, para o animal capturar, buscando desta forma aproximar situações que podem ocorrer na natureza.

A loba Carol não costuma brincar, não se movimenta muito no recinto até porque ela já é adulta, já tem sete anos de idade. Segundo Rodden et al (2004), estes animais se tornam adultos na natureza a partir

de três anos de idade e a maioria deles não conseguem reproduzir em cativeiro.

O zoológico de Goiânia ganhou há três meses outro lobo-guará filhote, que neste mês de setembro completa seis meses, é fêmea e atende pelo nome de Menina. Segundo a veterinária do parque zoológico, a Menina é bastante esperta e gosta muito de brincar com seus tratadores. A lobinha ainda não foi para visitação pública, ainda está sendo preparada. Assim, o zoológico de Goiânia passa a ter dois lobos-guará do sexo feminino.

Sabe-se que o lobo-guará é um animal desejado por zoológicos, mas atualmente ele não é comum nos zoológicos brasileiros. Devido à destruição de seu habitat natural esta espécie está ameaçada de extinção, uma alternativa para sua conservação é mantê-la em cativeiro ou em reservas ecológicas.

Entretanto, o animal que vive em cativeiro pode apresentar comportamentos não tão naturais quanto aquele que vive na natureza, uma vez que o cativeiro oferece a ele um ambiente diferente daquele para o qual ele está adaptado. O lobo-guará na natureza procura os seus próprios alimentos, evita seus predadores, procura parceiros para se acasalar, enfim, interage em um ambiente dinâmico. Enquanto que em cativeiro tem seus alimentos fornecidos, o parceiro já está junto no recinto, não tem o predador natural e é protegido contra interações competitivas. Enfim, a vida em cativeiro não tem como ser semelhante à na natureza.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados obtidos por meio de observações e entrevistas dialogadas com os funcionários que cuidam do lobo-guará do zoológico de Goiânia, constatou-se que a vida deste animal em cativeiro não apresenta semelhanças à dos animais que vivem na natureza. Embora os funcionários do parque busquem simular ao animal algumas

situações que ocorrem na natureza, como estimular a caça, no entanto está distante do que realmente pode ocorrer no ambiente natural. A Carol jamais terá uma vida semelhante a dos outros de sua espécie que vivem no Cerrado.

No entanto, a preservação destes animais em cativeiro é uma maneira de conservar a espécie, tendo em vista que está na lista das ameaçadas de extinção. Portanto, a conservação do Cerrado é de extrema importância para a proteção dos animais que nele vivem, e que estão ameaçados ou em risco de extinção, como o lobo-guará.

REFERÊNCIAS

ÁRVORES do Brasil. *Lobeira - Solanum lycocarpum*. Disponível em: <<http://arvores.brasil.nom.br/new/lobeira/index.htm>>. Acesso em: 4 set. 2014.

BESTELMEYER, S.V. **Solitary, reproductive and parental behavior of maned wolves** (*Chrysocyon brachyurus*). PhD Dissertation. Colorado State University, Fort Collins, Colorado, 2000.192 p.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. M.M.A. Instrução normativa nº 3, de 27 de maio de 2003. **Diário Oficial da União**, 2003.

CARVALHO, C. T. Aspectos Faunísticos do Cerrado – O Lobo-guará – (*Mammalia, Canidae*). **Boletim Técnico**, Instituto Florestal, São Paulo, 1976.

CONSERVATION International (Org.). **Ações Prioritárias para a Conservação da Biodiversidade do Cerrado e Pantanal**. Brasília. DF, 1999. 26 p.

DIETZ, J.M. Ecology and Social Organization of the Maned Wolf. **Smithsonian Contrib. Zool.**, n. 392, p.1-51, 1984.

JÁCOMO, A.T.A. **Nicho Alimentar do Lobo Guará (*Chrysocyon Brachyurus Illiger, 1811*) no Parque Nacional das Emas - GO**. 1999. 33 f.

Dissertação (Mestrado em Ecologia) - Universidade Federal de Goiás - Instituto de Ciências Biológicas, Goiânia-GO. 1999.

MOTTA JUNIOR, J. C.; LOMBARDI, J. A. Seed dispersal of *Solanum lycocarpum* St. Hil. (Solanaceae) by the maned wolf, *Chrysocyon brachyurus* Illiger (Mammalia, Canidae). **Ciência e Cultura** (Journal – of the Brazilian Association for the Advancement of Science), v. 45, n. 2, p. 126-127, 1993.

RODDEN, M.; RODRIGUES, F.; BESTELMEYER, S. Maned wolf (*Chrysocyon brachyurus*). 38-44. In: SILLERO-ZUBIRI, C., HOFFMANN, M.; MACDONALD, D.W. (Eds). **Canids: Foxes, Wolves, Jackals and Dogs**. Status Survey and Conservation Action Plan. IUCN/SSC. *Canid Specialist Group*. Gland, Switzerland and Cambridge, UK. 2004.

SÃO PAULO. Secretaria do Meio Ambiente. **Manual para tratadores:** zoológico de Guarulhos. Guarulhos. 2008. Disponível em: <<http://szb.org.br/blog/conteudos/bibliografias/07-manejo/manual-para-tratadores-zoo-guarulhos.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

SOUZA, L. R. T. *Chrysocyon brachyurus* – Ecologia e Comportamento do Lobo-guará. Centro Universitário de Brasília, Faculdade de Ciências da Saúde. Brasília. 2000. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/2400/2/9658523.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2014. Wikipedia.

WIKIPEDIA. Distribuição geográfica. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lobo-guar%C3%A1#mediaviewer/File:Maned_Wolf_area.png>. Acesso em: 1 set. 2014.

Este livro é fruto do projeto pedagógico de iniciação científica implementado no ensino médio do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás (Cepae/UFG). Todos os capítulos foram produzidos por alunas e alunos do ensino médio com a orientação de uma professora ou professor do colégio. Trata-se de uma iniciativa pioneira e inovadora, que promove práticas de pesquisa e produção científica entre discentes da educação básica.

