

APRESENTAÇÃO

A interdisciplinaridade consiste em uma atitude de abertura, diálogo e cooperação entre diferentes áreas do saber, ela representa uma postura epistemológica e ética, voltada à compreensão global dos fenômenos e à superação da fragmentação do saber. Os trabalhos reunidos nesta edição refletem a diversidade e a profundidade das investigações desenvolvidas no campo das Humanidades e das Ciências Sociais Aplicadas. Os temas apresentados integram-se de modo exemplar ao escopo da interdisciplinaridade, pois articulam diferentes campos do saber na construção de olhares múltiplos sobre a realidade. As pesquisas transitam entre áreas como a museologia e a arqueologia, a música e a retórica, a psicologia e o direito, a literatura e a teoria da leitura, além dos estudos culturais e raciais, evidenciando que compreender fenômenos humanos complexos exige o diálogo entre disciplinas.

Boa leitura!

Etyelle Pinheiro de Araújo (UNIGRANRIO)

Márcia Regina Castro Barroso (UNIGRANRIO)

SUMÁRIO

1. A REPRESENTAÇÃO DA CIÊNCIA E DOS CIENTISTAS NO MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPU: UMA ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO “PERCURSOS DO TEMPO — REVELANDO ITAIPU

Joanna de Assis Patroclo

Julia Botelho Pereira

Luisa Massarani

2. ECOS DA RETÓRICA MUSICAL BARROCA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DO DISCURSO VERBAL À ESCUTA ANALÍTICA

Mário Sève

3. VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A MULHER: IMPACTOS PSICOLÓGICOS, BARREIRAS À DENÚNCIA E ESTRATÉGIAS DE ENFRENTAMENTO

Clystine Abram Oliveira Gomes

Márcia Regina Castro Barroso

4. SOBRE O LOCAL E SOBRE O LUGAR DO LEITOR DE NARRATIVA DE FICÇÃO LITERÁRIA

Danilo de Oliveira Nascimento

5. CABELOS CRESPOS: FIOS QUE ENTRELAÇAM A IDENTIDADE NEGRA

Flavia dos Santos Mattoso

Renan Gomes de Moura

A REPRESENTAÇÃO DA CIÊNCIA E DOS CIENTISTAS NO MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPU: UMA ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO “PERCURSOS DO TEMPO — REVELANDO ITAIPU”¹

Joanna de Assis Patroclo²

Julia Botelho Pereira³

Luisa Massarani⁴

Resumo: Com o objetivo de caracterizar a representação da ciência e do/da cientista no Museu de Arqueologia de Itaipu (Niterói, Rio de Janeiro), analisamos a exposição de longa duração “Percursos do Tempo — Revelando Itaipu”, lançando mão da metodologia de análise de conteúdo qualitativa para tal. Nossa análise identifica na exposição um esforço em estabelecer conexões significativas entre o conhecimento arqueológico acadêmico e os saberes locais na exposição, o que evidencia consciência e reconhecimento da comunidade local como agente ativo na produção e preservação do conhecimento. A prática arqueológica é apresentada como um processo contínuo, socialmente contextualizado, que dialoga com a memória viva da comunidade pesqueira contemporânea. A arqueologia não é apresentada de forma restrita como estudo restrito

¹ Este estudo foi realizado no escopo do Instituto Nacional de Comunicação Pública da Ciência e Tecnologia (INCT-CPCT) e conta com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Patroclo e Massarani agradecem à Faperj respectivamente pelas bolsas TCT5 e Cientista do Nossa Estado. Massarani agradece ao CNPq pela bolsa produtividade A.

² Graduada em Museologia e mestre em Museologia e Patrimônio pela UniRio, especialista em Divulgação e Popularização da Ciência pela Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, e em Inovação em Unidades de Informação pela UFSCar. Atuou, entre 2024 e 2025, como bolsista de Treinamento e Capacitação Técnica no Instituto Nacional de Comunicação Pública em Ciência e Tecnologia (INCT-CPCT), sediado na Fiocruz.

³ Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UniRio); mestre em Divulgação de Ciência, Tecnologia e Saúde pela Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Com foco voltado para pesquisas sobre a comunicação em exposições museológicas desde a graduação, foi bolsista de Iniciação Científica, estagiária da Seção de Museologia do Museu Nacional, bolsista da Vice-Presidência de Educação, Informação e Comunicação da Fundação Oswaldo Cruz durante o mestrado e bolsista no Programa de Capacitação Institucional do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MCTI/CNPq) entre 2021-2024. Atualmente atua como bolsista no INCT-CPCT e no gerenciamento de textos expositivos no projeto das novas exposições do Museu Nacional (UNESCO/MN - UFRJ).

⁴ Graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestrado em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Doutorado em Gestão, Educação e Difusão em Biociências pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez doutorado-sanduíche com bolsa da Capes no *Department of Science and Technology Studies (STS)*, da *University College London (UCL)*, pós-doutorado UCL e pós-doutorado na *Oregon State University (OSU)*. Coordena o Instituto Nacional de Comunicação Pública em Ciência e Tecnologia (INCT-CPCT), sediado na Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Orientadora na Pós-Graduação em Ensino, em Biociências e Saúde no Instituto Oswaldo Cruz (IOC-Fiocruz), Instituto de Bioquímica Médica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IBqM-UFRJ) e Mestrado Acadêmico em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da COC-Fiocruz. É Honorary Research Fellow do STS, da University College London. É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq Ciência, Comunicação & Sociedade. É coordenadora de SciDev.Net para América Latina e Caribe. Bolsista Produtividade 1B do CNPq. Cientista do Nossa Estado da Faperj.

de passados distantes, mas como ferramenta valiosa que nos permite refletir sobre processos históricos de longa duração e suas manifestações no tempo presente. Essa construção discursiva da exposição, no entanto, não aparece isenta de momentos em que conseguimos identificar tensões e contradições que revelam os inúmeros desafios enfrentados por instituições museológicas que se esforçam para estabelecer relações mais simétricas e menos verticalizadas entre diferentes formas de conhecimento e sistemas de saber.

Palavras-chave: representação da ciência; representação de cientistas; divulgação científica.

THE REPRESENTATION OF SCIENCE AND SCIENTISTS AT THE ITAIPU ARCHAEOLOGY MUSEUM: AN ANALYSIS OF THE EXHIBITION “PATHS OF TIME — REVEALING ITAIPU”

Abstract: With the aim of characterizing the representation of science and of the scientist at the Museum of Archaeology of Itaipu (Niterói, Rio de Janeiro), we analyzed the long-term exhibition “Paths of Time – Revealing Itaipu” employing a qualitative content analysis methodology. Our analysis identifies in the exhibition an effort to establish meaningful connections between academic archaeological knowledge and local ways of knowing, which demonstrates awareness and recognition of the local community as an active agent in the production and preservation of knowledge. Archaeological practice is presented as a continuous, socially contextualized process that engages in dialogue with the living memory of the contemporary fishing community. Archaeology is not portrayed merely as the study of distant pasts, but as a valuable tool that allows reflection on long-term historical processes and their manifestations in the present. This discursive construction of the exhibition, however, is not free from moments in which tensions and contradictions emerge, revealing the many challenges faced by museum institutions striving to establish more symmetrical and less hierarchical relationships between different forms and systems of knowledge.

Keywords: Representation of science; representation of scientists; science communication.

Introdução

Seguindo as concepções eurocêntricas e ocidentais, espaços cujo objetivo é apresentar aquilo que é reconhecido enquanto conhecimento científico à época remontam aos Gabinetes de Curiosidades que se proliferaram entre as elites europeias a partir do século XV. No entanto, o modelo de museu como conhecemos atualmente se consolida somente ao longo dos séculos XIX e XX na Europa, expandindo-se rapidamente para a América do Norte (Benett, 2018; Gouveia Junior, 2014).

Os museus de arqueologia – tipologia de museu trabalhada neste estudo especificamente – também se inserem na herança dos Gabinetes de Curiosidades⁵ (Bruno, 1996), se estabelecendo no decorrer do tempo como espaços dedicados exclusivamente ao estudo e interpretação dos vestígios materiais de diferentes grupos e sociedades humanas.

A relação entre arqueologia e museus não pode ser pensada fora do contexto colonial que moldou suas práticas iniciais – no qual objetos eram reduzidos a artefatos de um passado distante, descolados das comunidades que os produziram. Essa lógica começou a ser questionada justamente quando a arqueologia latino-americana, a partir dos anos 1940 e 1950, passou a se envolver com pautas decoloniais, especialmente por meio de pesquisas ligadas à demarcação de terras indígenas. Essa virada não foi isolada: nos anos 1970, com o surgimento da Arqueologia Social Latino-americana (ASLA), a antropologia e a arqueologia se entrelaçaram definitivamente, ambas voltadas para a educação patrimonial e para as lutas das comunidades no Sul Global (Denardi, 2005).

Não por acaso, a mesma década viu a museologia passar por sua própria renovação, com museus de etnografia e antropologia assumindo um papel central – afinal, eram espaços onde o objeto não era tratado como obra de arte, mas como vestígio de um cotidiano vivo. Essa mudança não veio de um único lugar: enquanto a França experimentava os ecomuseus, as ex-colônias desenvolviam museologias muitas vezes invisibilizadas e mais radicais em sua proposta de devolver o patrimônio às comunidades (Brulon, 2015b; Brulon, 2009).

Essas especificidades têm o potencial de tornar os museus de arqueologia espaços privilegiados para analisar as representações da ciência e dos cientistas, especialmente em países pós-coloniais como o Brasil. Compreender melhor essas representações se faz fundamental ao entendermos que esses espaços participam não apenas da criação e validação daquilo que é entendido pelo público como ciência, mas também de como essa se apresenta, se comunica e de quem são seus possíveis agentes.

⁵ Os Gabinetes de Curiosidades surgiram na Europa entre os séculos XVI e XVII como espaços privados de coleção, onde se reuniam objetos de origem natural, artística e arqueológica. Esses gabinetes expressavam o interesse encyclopédico e a curiosidade pelo mundo característicos do período, sendo considerados antecedentes dos museus modernos.

Partimos do pressuposto de que exposições museológicas são espaços de disputa simbólica (Bourdieu, 2015; Hall, 2016), em que escolhas são feitas — conscientes ou inconscientes — para construir uma narrativa possível e contingente. Mesmo as decisões aparentemente neutras são atravessadas por crenças, valores e ideologias que refletem as estruturas sociais e culturais de seu tempo. No entanto, na maioria das vezes não sejam apresentadas como tal, como afirmam Uzeda e Gonçalves (2023, p. 326):

Expor, por sua vez, é uma ação que pode ser atravessada pela ótica museológica em diferentes aspectos e a depender sempre dos agentes que possuem a autoridade sobre o objeto exposto. Diferentes corpos, territórios e cosmovisões interpretam seus patrimônios - e interpretam outros patrimônios também - de maneiras diversas e plurais. Podendo o mesmo significante ter significados múltiplos a partir do olhar lançado e do valor escolhido a ser enunciado. Uma exposição museológica, marcadamente lida sobre o olhar museológico, faz o uso consciente desse aparato de poder e autoridade para comunicar aos públicos uma mensagem construída.

Decisões curatoriais reforçam, validam, criam e/ou reproduzem, por suas presenças e ausências, uma representação de ciência que reflete a percepção de ciência tanto da equipe responsável, quanto da instituição museal em questão.

Mais ainda, acreditamos que as exposições museológicas possuem uma capacidade ímpar de influenciar e envolver os visitantes, o que se deve, em parte, ao uso da tríade espaço, tempo e objeto (Martins et al., 2013; Marandino, 2006). O espaço atua como um elemento ativo que, por meio da organização dos objetos e da arquitetura, orienta a percepção e a interação do visitante. O tempo assume uma dimensão singular, referindo-se ao período que o público dedica para visitar o museu, fruir dos conteúdos e conectar-se com as narrativas. Por fim, o contato com os objetos serve como testemunho de um tempo histórico, evidenciado por sua materialidade e originalidade (Hooper-Greenhill, 2000; Mensch, 1989; Pearce, 1994).

Os museus de arqueologia e antropologia, desde o século XIX, frequentemente construíram narrativas evolucionistas e racistas, apresentando culturas não europeias como “estágios anteriores” de um progresso linear que teria culminado na civilização ocidental. Como aponta Moraes Witchers (2015, p. 110), a relação entre arqueologia e museus foi marcada por um “afastamento”, no qual os objetos arqueológicos eram descontextualizados, servindo a discursos que legitimavam o colonialismo. Um exemplo disso é a Exposição Antropológica de 1882, organizada pelo Museu Nacional,

que contrastava o “índio histórico” (idealizado como extinto) com o “índio contemporâneo”, reforçando hierarquias raciais. Como destaca Brulon (2020, p. 17-18), o apagamento das condições de coleta desses artefatos permitia a fabricação de uma “verdade produzida”, justificando a dominação colonial sob a falsa ideia de superioridade europeia.

Sob essa perspectiva, a comunicação em museus deve ser encarada como um processo complexo e passível de um impacto social que extrapola a experiência de visita à exposição. Isso reforça a importância da criação de um discurso expositivo que apresente representações nas quais a mediação entre os acervos e o diálogo com o público seja realizada de forma responsável, inclusiva e crítica. Nesse processo, a escuta ativa e empática torna-se “parte essencial do processo, importante para atração das novas audiências e para o seu envolvimento na cocriação de exposições” (Menezes; Bevílaqua e Falcão, 2018, p. 261).

Diante desse panorama, ainda são escassos os estudos que se propõem a entender como as ciências e os cientistas são representados nas exposições museológicas. Entre os poucos trabalhos nessa linha estão os de Delicado (2008; 2009), Massarani *et al.* (2024) e Pereira *et al.* (2023), que apontam para a prevalência tanto de uma representação descontextualizada histórica e socialmente da ciência, quando de uma visão estereotipada dos cientistas, além de uma prevalência da imagem/ou citação textual de cientistas homens e brancos. Concordamos com as autoras aqui citadas quando debatem a necessidade de ampliação dos estudos nessa área e propomos com esse estudo, colaborar para chamar a atenção aos profissionais de museus sobre a responsabilidade que lhes cabe na veiculação, criação ou reforço de narrativas e representações que reforcem a exclusão ou fomentem a inclusão social na ciência.

1. Percurso Metodológico

Neste estudo, de caráter exploratório, tivemos como objetivo analisar como a ciência e os cientistas são representados na exposição de longa duração do Museu de Arqueologia de Itaipu, localizado em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Para isso, utilizamos a metodologia de Análise de Conteúdo Qualitativa, conforme delineada por Schreier (2012, 2014), aplicada aos textos expositivos e imagens, como detalhado a seguir.

1.1 Breve Contextualização Histórica

Por sua íntima ligação com o território, acreditamos ser pertinente introduzir a história da edificação que hoje abriga o Museu de Arqueologia de Itaipu e seu entorno, até sua transformação em museu.

De acordo com o site do museu, foram encontrados blocos-testemunhos com aproximadamente oito mil anos, provenientes do Sambaqui de Camboinhas. Esses vestígios apontam que no local, atualmente denominado Itaipu, foi habitada por diversos povos sambaquieiros, cuja dispersão é geralmente atribuída a conflitos e ao processo de miscigenação com povos indígenas que posteriormente ocuparam a região (IBRAM, 2014).

Com a colonização portuguesa, a área que atualmente corresponde a Niterói – cidade à qual Itaipu pertence – passou a ser utilizada para o plantio de cana-de-açúcar, sendo habitada por comerciantes locais e pescadores. No século XVIII, mais precisamente em 1764, foi construído o Recolhimento de Mulheres de Santa Teresa, administrado pela Igreja Católica. Essa instituição funcionava como um espaço de correção para mulheres consideradas “desviadas” e acolhia desde freiras e prostitutas arrependidas até mulheres que se recusavam a casar com quem suas famílias determinavam, além de mães solteiras e aquelas deixadas temporariamente por seus responsáveis (Ribeiro, 2007).

Segundo relatos (IBRAM, 2014), as recolhidas viviam em estado de pobreza franciscana devido à falta de recursos financeiros e más condições de habitação. Não há precisão sobre a data de desativação do recolhimento pela Igreja Católica, mas se sabe que, após seu fechamento, o edifício passou a servir como abrigo para crianças órfãs. Depois disso, permaneceu abandonado até o final do século XIX, quando começou a ser utilizado por pescadores para o tingimento de redes. Em paralelo, surgiram residências de pescadores e comerciantes ao seu redor até que, em 1921, foi oficialmente fundada a Colônia de Pescadores de Itaipu (Colônia Z-7).

Seu tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) foi efetivado em 1955, tendo sido inaugurado em março de 1977 o Museu de Arqueologia de Itaipu com a exposição de longa duração “Aspectos da pré-história do litoral do Estado do Rio de Janeiro”, que ficou em exibição por trinta e dois anos, até a renovação do circuito expositivo em 2010.

No Art. 2º de seu Regimento Interno consta que:

O Museu de Arqueologia de Itaipu tem como missão promover a valorização da memória das ocupações humanas pré-cabralinas e posteriores de Niterói através da preservação, da pesquisa e da comunicação de seu acervo, visando ao acesso irrestrito aos patrimônios cultural e ambiental (IBRAM, 2024).

De acordo com informações do site do MAI, o acervo do museu é atualmente composto por 1.040 itens, incluindo objetos arqueológicos, antropológicos e etnográficos que abrangem desde a “pré-história brasileira até o período de ocupação do prédio pela Igreja Católica.

1.1 A exposição de longa duração do MAI

O museu exibe na antiga capela do edifício sua exposição de longa duração 'Percursos do Tempo - Revelando Itaipu' (Figura 1). Essa mostra substituiu, em 2010, 'Aspectos da Pré-História do Litoral do Estado do Rio de Janeiro', que estava em exibição desde 1977, data de inauguração do MAI (IBRAM, 2014).

Fig. 1 – Antiga capela que abriga a exposição



Fonte: Visit Niterói (2019)

A exposição demonstra que a ocupação humana em Itaipu pode ser comprovada desde a “pré-história” (IBRAM, 2014, p. 55) com base em vestígios arqueológicos encontrados nas ruínas que abrigam o museu e em sítios da região, como Duna Grande e Camboinhas. Também explora a história da comunidade pesqueira e sua relação com o museu ao longo do tempo, dando ênfase a história das ruínas e sua importância para a preservação da memória local. Seu objetivo autodeclarado de conectar diferentes períodos históricos e evidenciar as transformações da região, aparece no texto introdutório da exposição, onde lemos:

Percursos do Tempo - Revelando Itaipu pretende evidenciar a relação intrínseca de participação da comunidade pesqueira local e de pesquisadores na idealização de um museu que vem se erguendo e se configurando, integralmente, em meio às ruínas do Recolhimento de Santa Teresa, aos sítios arqueológicos Duna Grande, Duna Pequena e Sambaqui de Camboinhas, em um ambiente circunscrito por mar, laguna, montanha e floresta (MAI, s/d).

A exposição está instalada na antiga capela do Recolhimento de Santa Teresa, espaço que passou por obras de adaptação em 2009 para receber o acervo⁶. As quatro coleções que compõem a mostra estão dispostas no mesmo ambiente – a capela –, cada uma representando um aspecto distinto da ocupação histórica da região.

A Coleção Hildo de Melo Ribeiro reúne material arqueológico coletado informalmente pelo fiscal ambiental, incluindo fragmentos cerâmicos e instrumentos líticos provenientes do sítio Duna Grande. Os Blocos-Testemunhos do Sambaqui de Camboinhas consistem em amostras estratigráficas com conchas, ossos e artefatos líticos recuperados durante escavações realizadas pelo Museu Nacional em 1979.

A Coleção Remanescente do Recolhimento de Santa Teresa é formada por fragmentos encontrados *in situ* durante intervenções no próprio edifício. Por fim, a Coleção Aureliano Mattos de Souza apresenta objetos pessoais doado por um antigo morador da vila de pescadores, oferecendo um contraponto aos demais conjuntos de caráter arqueológico.

⁶ Informação disponível no site do museu <<https://museudearqueologiadeitaipu.museus.gov.br/historia-do-museu/>>. Acesso em 05 de maio de 2025.

1.2 Sobre a coleta de dados

A coleta de dados ocorreu em 27 de agosto de 2024, por meio de registros fotográficos e em vídeo de todos os textos e as imagens presentes na exposição. Esses materiais foram transcritos seguindo sua disposição original no espaço expositivo. Por fim, com base nas diretrizes de Margrit Schreier (2014; 2012), procedeu-se à sistematização das informações em um quadro de codificação.

1.3 Análise de Conteúdo Qualitativa

A Análise de Conteúdo Qualitativa começa com a criação de um sistema de categorias e subcategorias, que deve seguir três princípios básicos: unidimensionalidade, exclusão mútua e exaustividade (Schreier, 2014). Conforme o primeiro princípio, cada categoria deve tratar de aspectos claros e distintos, sem sobreposições. O segundo princípio busca assegurar que cada trecho de texto seja classificado em apenas uma subcategoria em uma mesma categoria. O último busca garantir que todos os elementos relevantes do material analisado sejam abrangidos por alguma categoria ou subcategoria (Schreier, 2012).

O conteúdo de cada categoria deve estar diretamente relacionado aos objetivos da pesquisa, refletindo, em parte, a questão central do estudo. Já as subcategorias destacam aspectos específicos do material que se conectam ao tema principal da categoria à qual pertencem (Schreier, 2014). Com base nesses critérios, elabora-se o quadro de codificação, que passa por uma revisão final para ajustes, garantindo sua adequação ao objeto de análise.

Desta forma foi elaborado um quadro de codificação - que será apresentado completo na sessão referente a discussão dos resultados. A base para a sua estruturação foi definida conforme os pontos de interesse da pesquisa, enquanto as subcategorias emergem do conteúdo analisado, como descrito no quadro 1.

Quadro 1 - Categorias de Análise da Exposição

Categoria	Descrição
1. O MAI	Busca menções a temáticas institucionais que ultrapassam a exposição.
2. A Exposição	Refere-se ao conteúdo da exposição e

	motivação para a sua realização.
3. A Produção Científica	Identifica como a produção científica é representada nos textos da exposição.
4. Cientistas	Analisa como os cientistas são representados nos materiais da exposição.
5. Campos Científicos Citados	Refere-se aos campos científicos citados nominalmente.

Fonte: Elaboração própria

A consistência da codificação é verificada comparando duas etapas distintas de classificação. Para isso, os mesmos trechos de texto e imagens - quando houver - devem ser analisados em ambas as rodadas, exigindo uma segmentação prévia do material em unidades de codificação antes da primeira etapa (Schreier, 2012). Essa segmentação pode ser feita de duas maneiras: formal ou temática. Na primeira, as unidades são definidas por critérios estruturais, como palavras, frases ou parágrafos. Na segunda, são organizadas por temas específicos, cada um representando uma ideia ou conceito distinto.

Neste estudo, optou-se pela segmentação temática. Após a definição do quadro de codificação e a garantia de sua consistência, inicia-se a análise propriamente dita, que envolve duas rodadas de codificação. Nessa fase, não são permitidas alterações ou inclusões no quadro, sendo essencial assegurar sua confiabilidade e validade antes do início das rodadas, por meio dos procedimentos de verificação de consistência já mencionados.

2. Resultados e discussão

Como determinante no procedimento da Análise Qualitativa de Conteúdo (SCHEIRER, 2014), o quadro de codificação (Quadro 2) é o principal produto deste trabalho, pois, por meio dele, temos acesso ao conteúdo total analisado de forma sistematizada. Além disso, ele mostra a frequência de aparecimento ou ausência de temas, servindo como base para as inferências que faremos.

Quadro 2 – Quadro de Codificação

Categoria	Subcategoria	Frequência
1. O MAI	a. Diretrizes e missão institucional	1
	b. História do local que abriga o museu, história da comunidade local, seu entorno e sua relação com a formação do acervo do museu	7
Total da categoria		8
2. A Exposição	a. Motivação para sua realização e referências ao seu conteúdo	4
Total da categoria		4
3. A produção científica aparece	a. Afirmações gerais sem embasamento evidencial ou análise interpretativa	4
	b. Descrição detalhada dos processos interpretativos empregados	5
	c. Apresentação de evidências sem uma explicitação dos processos interpretativos envolvidos	3
Total da categoria		12
4. Cientistas	a. Por meio de menções que explicitam seu ofício como cientista	1
Total da categoria		1
5. Campos científicos citados	a. Arqueologia	2
Total da categoria		2
Total geral das categorias		27

Fonte: Elaboração própria

Seguindo a ordem das categorias, identificamos uma maior ocorrência da categoria 1 - O MAI, nos textos introdutórios de cada momento do circuito. Esses textos apresentam a importância da renovação do circuito expositivo e os temas abordados na exposição, além de apresentar a missão institucional e história da instituição, informações que consideramos essenciais para situar o público.

A subcategoria 1b, a mais frequente no quadro de codificação, evidencia como a exposição trata a relação entre as ruínas, a vila de pescadores no entorno e o museu, demonstrando a ligação desses elementos na constituição do acervo e da própria instituição. O histórico da instituição é apresentado primeiro no que se refere ao

contexto natural e social de Itaipu, destacando o papel da comunidade na construção do acervo e na fundação do MAI, como evidenciado a seguir:

O Museu de Arqueologia de Itaipu tem sua criação e sua atuação estreitamente vinculadas ao ambiente natural e ao contexto sócio-econômico em que se encontra inserido. [...] Essa comunidade de pescadores exerceu um papel significativo na construção da história do museu [...] O histórico de constituição desse museu insere-se na lógica orgânica local de compreensão, apropriação e conservação do ambiente natural em que está situado. (Mai, s/d).⁷

E na sequência tratando da história do edifício que abriga o museu, como apresentado abaixo:

[...] No século XVIII d.C., quando a dominação colonial portuguesa na América já estava em curso há mais de dois séculos, ergueu-se à beira da praia de Itaipu um recolhimento religioso [...] O edifício, ainda que pequeno, é forte, bem edificado, mas tão mal conservado (Mai, s/d).⁸

A subcategoria 2a, aparece predominantemente nos dois textos introdutórios do circuito expositivo. Esses textos destacam que a inauguração da exposição não se limita à atualização do discurso expositivo, mas que está associada à implementação de novas políticas museais pelo recém-criado Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), como evidenciado na seguinte passagem:

O Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) dá início à renovação de seu discurso museológico com uma nova exposição de longa duração: Percursos do Tempo - Revelando Itaipu [...] Essa exposição revela uma nova fase do Museu de Arqueologia de Itaipu, que vem ao encontro das diretrizes institucionais do IBRAM, promovendo um diálogo constante com a comunidade ao redor e contribuindo para sua visibilidade como uma instituição de memória que se mantém viva (Mai, s/d).⁹

Na sequência, a categoria 3 é a que mais se destaca, revelando aspectos importantes sobre a maneira como a produção científica é apresentada na exposição. As subcategorias 3a, 3b e 3c têm uma distribuição equilibrada quanto ao número de ocorrências, sendo a 3b a mais frequente. Isso indica que a exposição demonstra uma

⁷ Unidade de codificação inserida da categoria 1. O MAI.

⁸ Idem.

⁹ Unidade de codificação inserida da categoria 2. A Exposição.

preocupação em evidenciar os processos interpretativos utilizados para fundamentar as afirmações presentes nos textos.

Ao analisar as subcategorias, os dados indicam que, embora a 3a não seja a mais frequente, seu expressivo número de ocorrências sugere que os textos enquadrados nela embora se fundamentam em pesquisas científicas para sustentar suas narrativas não mencionam métodos do processo científico, como no trecho:

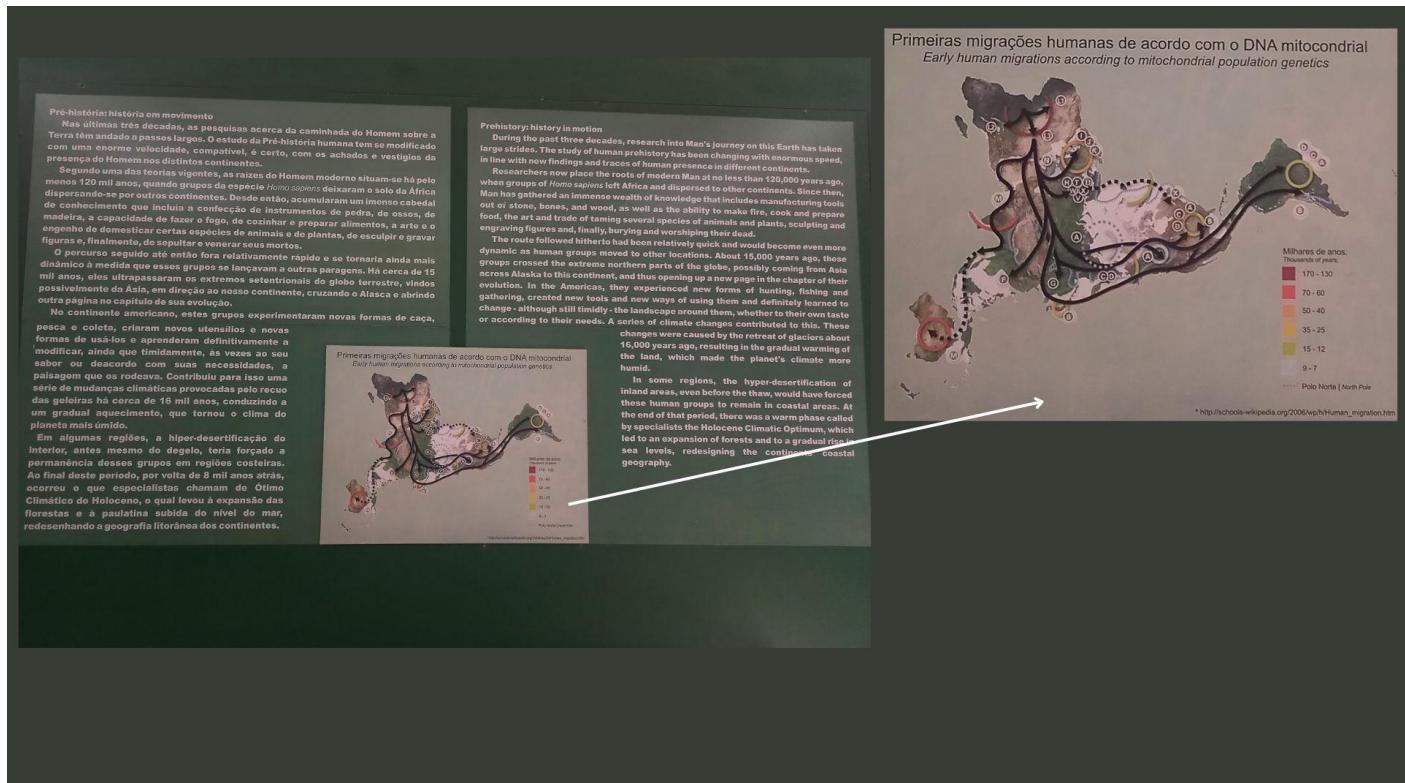
Nesta sepultura, apenas a parte superior do esqueleto está visível. Embora alguns ossos estejam na posição anatômica original, outros sofreram deslocamentos causados pela movimentação do solo arenoso e por fatores ambientais (Mai, s/d).¹⁰

Ao realizar a leitura percebemos que a passagem traz informações sobre o sepultamento e as características físicas do indivíduo sepultado, mas não explica claramente os processos que levaram a essas conclusões. A falta de referências às fontes e aos métodos utilizados não permitem ao leitor o entendimento do conhecimento que embasa tais afirmações. Quais foram os métodos científicos empregados para determinar as características físicas do indivíduo mencionado? E como a movimentação do solo arenoso e os fatores ambientais impactaram na preservação desse esqueleto? Como apontam Delicado (2008) e Pereira et al. (2023), a omissão de métodos reforça uma visão da ciência que se apresenta como resultado e não como processo.

Já a categoria 3b é segunda subcategoria com maior frequência no quadro e também onde se insere a única utilização de imagem de apoio observada em todos os textos do circuito expositivo (Imagen 1).

¹⁰ Unidade de codificação inserida da categoria 3. A produção científica aparece.

Fig. 2 - Mapa das primeiras migrações humanas conforme o DNA mitocondrial



Fonte: Elaborada pelas autoras (2024)

As unidades codificadas nessa subcategoria evidenciam os processos interpretativos utilizados para fundamentar as afirmações feitas no texto, como o trecho a seguir:

O estudo da Pré-história humana se modificou com uma enorme velocidade, compatível, é certo, com os achados e vestígios da presença do Homem nos distintos continentes. 120 mil anos, quando grupos de *Homo sapiens* deixaram o leste da África e foram se dispersando-se por outros continentes. Desde então, acumularam um imenso cabedal de conhecimento que incluía a confecção de instrumentos de pedra, de ossos, de madeira, a capacidade de fazer o fogo, de cozinhar e preparar alimentos, a arte e o engenho de domar certas espécies de animais e de plantas, de esculpir e gravar figuras e, finalmente, de sepultar e venerar seus mortos. O percurso seguido até então fora relativamente rápido e se tornaria ainda mais dinâmico à medida que esses grupos se lançavam a outras paragens. Há cerca de 19 mil anos, eles ultrapassaram os extremos setentrionais do globo terrestre, vindos possivelmente da Ásia, em direção ao nosso continente, cruzando o Alasca e abrindo outra página no capítulo de sua evolução.

No continente americano, estes grupos experimentaram novas formas de caça, pesca e coleta, criaram novos utensílios e novas formas de usá-los e aprenderam definitivamente a modificar, ainda que timidamente, às vezes ao seu sabor ou desacordo com suas necessidades e paisagem que os rodeava. Contribuiu para isso uma série de mudanças climáticas provocadas pelo recuo das geleiras há cerca de 16 mil anos, conduzindo a um gradual aquecimento, que tornou o clima do planeta mais úmido.

Em algumas regiões, a hiper-desertificação do interior, antes mesmo do degelo, teria forçado a permanência desses grupos em regiões costeiras. Ao final deste período, por volta de 8 mil anos atrás, ocorreu o que especialistas chamam de Ótimo Climático do Holoceno, o qual levou à expansão das florestas e à paulatina subida do nível do mar, redesenhando a geografia litorânea dos continentes.

¹¹ Unidade de codificação inserida da categoria 3. A produção científica aparece.

Este trecho explora o processo de interpretação dos termos “Itaipu” e “sernambi”, estabelecendo uma conexão entre suas origens linguísticas e a presença dos primeiros habitantes do litoral, antes da chegada dos europeus. O texto não se limita a apresentar os termos, mas vai além, analisando suas origens e significados detalhadamente.

Seguindo, a subcategoria 3c contempla unidades de codificação trechos onde as evidências materiais são citadas, mas não os processos de interpretação como no trecho “Estas populações ocuparam não somente os sítios antigos como a Duna Grande, mas também suas imediações, mostrando a importância de considerar um conjunto de sítios arqueológicos” (Mai, s/d).¹² Ou seja, indica-se que esses grupos desenvolveram atividades como a produção de cerâmica, mas não são detalhados os métodos interpretativos utilizados para quantificar esses aspectos sociais e culturais. Essa falta de explicitação dos processos interpretativos envolvidos na produção científica incorre no risco de criar para o visitante uma imagem de ciência que se dá de forma “espontânea”, como se as informações fossem passíveis de serem obtidas pela simples observação dos vestígios encontrados.

Na categoria 4, encontra-se uma única referência explícita ao trabalho de um cientista, Karl Friedrich Philipp von Martius, botânico e etnógrafo, que registrou os termos “Itaipu” e “sernambi” em um glossário do século XIX - apresentado como explicitamente pela exposição como cientistas, mas sem o uso de imagens que mostre sua figura ao público. Esta referência, embora significativa, se destaca por ser a única na categoria, sem outras fontes científicas adicionais no contexto da exposição.

Por fim, na categoria 5 - que se refere aos campos científicos mencionados - identificamos somente a referência à arqueologia. Há menções ao nome campo científico, mas não são explicados os processos envolvidos na produção de conhecimento pelos profissionais do campo, como coleta, análise e interpretação dos dados. A ausência dessa ligação entre campo científico e seus processos de produção de conhecimento pode dificultar e/ou mesmo impedir, para o visitante leigo, sua conexão com o conteúdo apresentado na exposição.

¹² Idem.

Postos nossos resultados, acreditamos ser possível dizer que os padrões revelados podem ser usados como ponto de partida para reflexões sobre a produção/reprodução de representações da ciência e dos cientistas identificadas na exposição em oposição aos debates contemporâneos nos quais o MAI propõe-se a se inserir por meio das atividades que desenvolve, como a teoria decolonial e a museologia social¹³.

Tendo como gancho a importância das exposições no que tange a tríade espaço, tempo e objeto (Martins *et al.*, 2013; Marandino, 2006), nos cabe fazer algumas considerações sobre a exposição estudada. Embora inaugurada em 2010, ou seja, há 15 anos, é possível notar um esforço por parte da instituição para aproximação entre museu, ciência, o território e seus públicos (categorias 1, 2 e 3b), apesar da ocorrência de representações da ciência feita de maneira descontextualizada (categoria 3a) identificadas em nossa análise.

Como demonstra a entrevista de uma das museólogas responsáveis por sua montagem:

Ela é a primeira que representa os pescadores, mas ainda nessa postura de “eu represento os pescadores”, não eles se representando. Então, eu acho que ela foi uma exposição... A princípio, quando eu comecei a fazer a pesquisa eu achava que ela era uma exposição meio ruim nessa perspectiva da representação dos pescadores, mas depois olhando todas as outras e olhando pro que o museu tinha feito, achei que ela na verdade era um passo firme, sabe? Acho que foi um passo bem dado do museu. Porque ela tenta trabalhar naquele espaço, que é pequeno, três temáticas que são importantes: que é a arqueologia, mesmo, a partir dos vestígios, a arqueologia pré-histórica; a arqueologia histórica, que é o recolhimento, que a gente não tem muita coisa; e uma vitrine sobre os pescadores, que é um eixo que por mais que tenha sido a gente do museu falando, acho que foi uma boa iniciativa. No final cheguei à conclusão de que foi uma boa iniciativa, mas não o suficiente, sabe? (Araujo, Mirela Leite de. Entrevista concedida a Denis, André Filipe Teixeira . Niterói, 2017).

Essa fala é importante, por demonstrar que membros da equipe do museu reconhecem a importância do esforço e comprometimento com a inclusão e horizontalização das narrativas, e reconhecem que a exposição ainda conserva algumas estruturas verticalizadas no que tange a produção e validação do que está exposto.

¹³ A Museologia social é uma abordagem que prioriza a participação comunitária, a democratização do patrimônio e a transformação sociocultural, integrando memória, identidade e território como pilares fundamentais (Chagas, Gouveia, 2014).

Especificamente no que diz respeito é representação da ciência, “temas complexos têm sido debatidos pela Arqueologia Brasileira, como a colonização, os imperialismos [...] as críticas feministas e a abordagem das assimetrias que permeiam os olhares científicos [...]” (Witchers, Ribero e Bruno, 2018, p.). Nesse sentido vale atentar para a ausência desses questionamentos na exposição, que apresenta uma arqueologia sem conflitos e na minimização do importante papel desempenhado por mulheres na preservação do prédio histórico e no campo da arqueologia¹⁴ onde tem e tiveram forte atuação. Essas ausências não são neutras, e colaboram na perpetuação de hierarquias de gênero e saber (Santos e Moura, 2023).

É fundamental reconhecer os museus também como locais legitimadores de narrativas, com características particulares que tendem a influenciar a percepção do público do conteúdo das exposições como algo natural, embora ele seja justamente o oposto. No que diz respeito especificamente à construção de narrativas e representações das ciências, essa questão não é nova. Latour (1987) já abordava esse fenômeno ao descrevê-lo como “*black box*”, uma metáfora que ilustra como os processos complexos da ciência são frequentemente simplificados ou omitidos, com foco somente nos resultados. Cascais (2011) vai na mesma linha, nomeando essa tendência de “mitologia dos resultados”. Indo além, Figueirôa (2023) e Krenak (2022) atentam para a necessidade de uma mudança mais ampla de paradigma, que reconheça e incorpore práticas científicas a partir de contextos decoloniais e que incluam e valorizem saberes diversos e marginalizados reflexão é aprofundada por (Miglievich-Ribeiro, 2014 *apud* Virginio *et al.*, 2023, p. 56) quando afirmam que

As proposições decoloniais avançam não apenas com o propósito de evidenciar essas deformações advindas da colonialidade, mas, sobretudo, de apontar caminhos e reflexões que reconheçam uma ciência decolonial, cuja tessitura reivindique a contextualização das categorias explicativas e normativas no bojo da naturalização e absolutização do saber hegemônico.

Tal modo de veicular a ciência é particularmente complexo quando aplicado aos museus, instituições que por si só já carregam o peso de legitimar narrativas, nesse sentido, é necessário [...] pensar a respeito do modo como uma mensagem é produzida e transmitida, e quais os efeitos provoca [...] (Dias, 2025, online). A ciência apresentada

¹⁴ Apenas Karl Friedrich Philipp von Martius é mencionado nos textos.

como algo independente e deslocado da sociedade, ao invés de como processos em um campo dinâmico, marcado por tentativas, erros e revisões, as exposições tendem a destacar somente os resultados bem-sucedidos (Lopes, 2009). Essa apresentação descontextualizada pode criar uma visão idealizada e simplificada do que é o processo de produção de conhecimento, reforçando uma visão distorcida e ideológica, podendo ser utilizada para balizar certos conceitos que refletem escolhas que privilegiam certas visões de mundo em detrimento de outras (Santos e Moura, 2023).

3. Considerações finais

A análise do Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) revela uma relação complexa e multifacetada entre ciência, patrimônio e comunidade. A exposição “Percursos do Tempo - Revelando Itaipu” evidencia um esforço consciente em estabelecer conexões significativas entre o conhecimento arqueológico acadêmico e os saberes locais, especialmente por meio da valorização de coleções como as de Hildo de Mello Ribeiro e Aureliano Mattos de Souza. Essas iniciativas representam uma tentativa genuína de reconhecer a comunidade local não somente como receptora passiva, mas como participante ativa na produção e preservação do conhecimento.

O MAI distingue-se por apresentar a prática arqueológica como um processo contínuo e socialmente contextualizado. Por meio de recursos expositivos como os blocos testemunho e a maquete didática, a exposição torna visíveis os métodos e procedimentos da pesquisa arqueológica, contribuindo para desconstruir a imagem do cientista como único detentor do conhecimento válido. Esta abordagem é complementada pela incorporação de figuras locais como Hildo de Mello Ribeiro na narrativa museológica, embora esta inclusão apresente suas próprias contradições e limitações.

Uma das contribuições mais relevantes do MAI reside na articulação coerente entre vestígios pré-históricos, a história colonial e a memória viva da comunidade pesqueira contemporânea. Essa abordagem integrada permite compreender a arqueologia não como mero estudo de um passado isolado, mas como ferramenta valiosa para refletir sobre processos históricos de longa duração e suas manifestações no tempo presente. Embora não tenha sido foco de análise neste estudo, as atividades educativas desenvolvidas pelo museu reforçam esta perspectiva ao estabelecer ligações

tangíveis entre o patrimônio arqueológico e as experiências cotidianas da comunidade local.

A exposição oferece contribuições valiosas para a reflexão sobre o papel social dos museus arqueológicos na contemporaneidade. Ao buscar articular conhecimento científico e saberes locais, o museu aponta caminhos promissores para uma museologia mais dialógica e contextualmente sensível. No entanto, como demonstrado na análise, essa construção não está isenta de tensões e contradições, revelando os desafios persistentes na tentativa de estabelecer relações mais simétricas entre diferentes formas de conhecimento e sistemas de saber.

Isto posto, identificamos áreas que acreditamos pudesse ser melhor desenvolvidas na exposição, bem como a persistência de tensões não resolvidas no discurso expositivo. A explicitação mais clara das controvérsias científicas e dos debates acadêmicos, por exemplo, poderia acrescentar profundidade e complexidade à narrativa expositiva. Por outro lado, a distinção terminológica observada entre “fontes científicas” (utilizada para os Blocos-Testemunhos) e “itens doados” (empregada para designar as contribuições comunitárias) revela – de forma intencional ou não – a permanência de hierarquias que separam o conhecimento científico institucionalizado dos saberes locais. Essa nuance sutil, porém significativa, ilustra os desafios concretos enfrentados na implementação de um modelo museológico verdadeiramente dialógico.

Por fim, a experiência do MAI sugere que a arqueologia, quando concebida como prática socialmente comprometida e temporalmente situada, possui o potencial de transcender sua função tradicional de estudo do passado para se tornar um instrumento relevante de reflexão crítica sobre o presente. Esse potencial, indica direções frutíferas para o desenvolvimento de uma museologia que alie rigor científico com relevância social, contribuindo para repensar o papel dos museus como espaços de produção e circulação de conhecimento no século XXI.

4. Referências

ANDRADE, Mário de. **O trabalho do arte-educador em museus**. São Paulo: Edusp, 2005.

ARAÚJO, Carlos Alberto. **Museologia: correntes teóricas e consolidação científica**. *Revista Museologia e Patrimônio*, UNIRIO/MAST, v. 5, n. 2, p. 15–30, 2012.

ARAÚJO, Mirela Leite. **Entrevista concedida a André Filipe Teixeira Denis.** Niterói, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp, 2015.

BRULON, Bruno. **A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental.** *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 267–295, ago. 2015.

BRULON SOARES, Bruno C. **Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência do museu.** *Senatus*, Brasília, v. 7, n. 2, p. 32–41, dez. 2009.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Arqueologia da paisagem: uma introdução.** São Paulo: Annablume, 1996.

CASCAIS, António Fernando. **Divulgação científica: a mitologia dos resultados.** In: SOUZA, C. et al. (org.). **A comunicação pública da ciência.** São Paulo: Cabral Editora, 2017. p. 65–77.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. **Museologia social: reflexões e práticas.** *Cadernos do CEO*, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 9–22, 2014.

DELICADO, Ana. **Microscópios, batas brancas e tubos de ensaio: representações da ciência nas exposições científicas.** *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 83, p. 79–98, 2008.

GONÇALVES, Pedro Marco; UZEDA, Helena Cunha de. **Fruição e possibilidade no palácio-floresta: o olhar museológico e a presença indígena na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.** *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 322–339, 2024.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museus e a interpretação da cultura visual.** Porto: Porto Editora, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Portaria nº 2.903, de 8 de maio de 2024.** *Diário Oficial da União*, Brasília, seção 1, p. 42, 8 maio 2024.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora.** São Paulo: Editora Unesp, 2012.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX.** São Paulo: Hucitec, 2009.

MASSARANI, Luisa et al. **A ciência e os cientistas no Museu de Astronomia e Ciências Afins.** *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 27, 2024.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPU. **História do Museu.** Disponível em: <https://museudearqueologiadeitaipu.museus.gov.br/historia-do-museu>. Acesso em: 5 maio 2025.

PEREIRA, J. et al. **Representações da ciência e de cientistas no Museu de Ciências da Terra.** *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 12, n. 24, p. 284–305, 2023.

RIBEIRO, Diego Lemos. **A ciência da informação em ação: um estudo sobre os fluxos da informação no Museu de Arqueologia de Itaipu.** 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense; Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Niterói, 2007.

SCHREIER, Margrit. **Qualitative content analysis in practice.** London: SAGE, 2012.

VISIT NITERÓI. **Vista da Orla de Guanabara em Niterói.** 2019. Disponível em: <https://visit.niteroi.br/orla-guanabara>. Acesso em: 2 jan. 2025.

ECOS DA RETÓRICA MUSICAL BARROCA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DO DISCURSO VERBAL À ESCUTA ANALÍTICA

Mário Sève¹

Resumo: Este artigo investiga a possibilidade de aplicação de categorias e dispositivos da retórica musical barroca na análise da música popular brasileira. Para isso, parte-se do contexto histórico da retórica enquanto sistema de construção discursiva, articulando-o à chamada “música poética” e aos tratados musicais dos séculos XVII e XVIII. As pesquisas de Bartel, Buelow, Cano e Harnoncourt fundamentam o resgate dos procedimentos expressivos e composicionais da época, posteriormente vinculados à teoria das tópicas de Ratner. A partir desses referenciais, traçam-se aproximações com estruturas formais, harmônicas e fraseológicas do *choro*, do *samba* e da MPB. São também exploradas as contribuições de estudiosos contemporâneos, como Philip Tagg e Luiz Tatit, que associam a produção musical à linguagem e à semiótica, evidenciando os vínculos entre discurso verbal e musical. O artigo propõe, assim, uma escuta crítica orientada por analogias retóricas, recuperando camadas de sentido presentes tanto na tradição erudita quanto na música popular.

Palavras-chave: retórica musical; música popular brasileira; análise musical; tópicas musicais; semiótica da canção.

ECHOES OF BAROQUE MUSICAL RHETORIC IN BRAZILIAN POPULAR MUSIC: FROM VERBAL DISCOURSE TO ANALYTICAL LISTENING

Abstract: This article investigates the applicability of Baroque musical rhetoric categories and devices to the analysis of Brazilian popular music. It begins by exploring the historical context of rhetoric as a system of discourse construction, linking it to the concept of “musica poetica” and to musical treatises from the 17th and 18th centuries. The research of Bartel, Buelow, Cano, and Harnoncourt provides the basis for recovering the expressive and compositional procedures of the period, later connected to Ratner’s theory of musical topics. These references allow for connections to be drawn with the formal, harmonic, and phraseological structures of *choro*, *samba* and MPB. The article also explores the contributions of contemporary scholars such as Philip Tagg and Luiz Tatit, who relate musical creation to language and semiotics, revealing links between verbal and musical discourse. In doing so, the article proposes a critical listening approach guided by rhetorical analogies, recovering layers of meaning shared by both art music and popular traditions.

Keywords: musical rhetoric; Brazilian popular music; music analysis; musical topics; song semiotics.

¹ Mário Sève é Pós-doutorando na UNIRIO (bolsista FAPERJ Nota 10), Doutor e Mestre em Música – UNIRIO, Licenciado em Música – UNIRIO. Flautista, saxofonista e compositor. Integrante do grupo de Paulinho da Viola e dos quintetos Nô em Pingo D’água e Aquarela Carioca. Autor dos livros “Vocabulário do Choro” e “Fraseado do Choro”. Co-autor dos livros “Songbook Choro” (Vols. 1, 2 e 3) e “Choro Duetos: Pixinguinha & Benedito Lacerda” (Vols. 1 e 2). Lançou 7 CDs solo e um DVD. <https://orcid.org/0000-0002-7670-0981>

Introdução

Este artigo tem como objetivo apontar caminhos analíticos para a música popular a partir de referenciais teóricos oriundos da retórica musical. O enfoque proposto remonta às origens da análise musical e esteve presente, já no início do tonalismo, nos procedimentos composicionais da música barroca, tal como descritos em antigos tratados. Tais práticas são aqui discutidas à luz das contribuições de Bartel (1997), Buelow (1980), Cano (2011) e Harnoncourt (1998). Esse referencial retórico-musical está intrinsecamente relacionado à produção de sentido e à construção de discursos musicais — mesmo no âmbito da música instrumental. Nesse contexto, elementos como frases, repetições, contrapontos, formas, intervalos, consonâncias e dissonâncias deixam de ser apenas estruturas sonoras e passam a ser compreendidos como dispositivos expressivos que comunicam intencionalidades ao ouvinte.

Compositores como Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi e J. S. Bach, assim como a maioria dos autores do Barroco, desenvolveram suas obras a partir desse paradigma, o qual também influenciaria diretamente Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven e outros compositores do Classicismo, e até mesmo do Romantismo — que, como observa Mário de Andrade (1942, p. 108), buscou sistematizar “processos construtivos e interpretativos de intenção sentimental.” Os estilos musicais dessas tradições também deixaram marcas formais, harmônicas e fraseológicas nas danças europeias que chegaram às Américas no século XIX, cujas transformações contribuíram para a formação do choro, do samba e de outros gêneros da música popular brasileira. A partir disso, pergunta-se: seria possível associar os conceitos retóricos — desenvolvidos na música barroca e clássica — aos procedimentos composicionais da música popular brasileira?

Para investigar essa questão, são apresentados contextos históricos da retórica e da chamada “música poética”, bem como o desenvolvimento do sistema retórico-musical, com base em estudos de Reboul (2004), Lemos (2015), Buelow (1980) e Cano (2011). Discute-se ainda a aplicação da chamada “teoria das tópicas” e de figuras retórico-musicais para além da música barroca, tanto no Classicismo europeu, conforme proposto por Ratner (1980), quanto na música brasileira, com base nos estudos de Piedade (2007, 2011). Busca-se, assim, estabelecer possibilidades de aplicação desses dispositivos retórico-musicais em peças instrumentais e canções da música popular brasileira. Por fim,

são apresentados outros “ecos” dessa relação entre discurso verbal e musical, perceptíveis em modelos analíticos e semióticos contemporâneos desenvolvidos por autores como Tagg (2015) e Tatit (2002, 2003).

1. Música poética

A intersecção entre música e retórica constituiu um dos eixos centrais da teorização musical no período barroco. O conceito de *musica poética*, desenvolvido entre os séculos XVI e XVIII, representou um esforço sistemático de aplicar os princípios da elaboração discursiva — originalmente concebidos para o discurso verbal — à prática composicional. Este fenômeno revela uma visão da música como linguagem, capaz de persuadir, comover e instruir.

A retórica teria surgido em Siracusa, na Sicília, por volta de 485 a.C., em um contexto de reorganização social após a deposição dos tiranos Hierón e Gelón. Com o advento de júris populares e a ausência de documentação oficial, a arte da persuasão tornou-se essencial na mediação de conflitos de propriedade. Mais do que uma técnica de convencimento, a retórica institui-se como instrumento civilizatório e de transformações culturais no Ocidente, substituindo a força física pela argumentação. Ao longo da Antiguidade, foram estabelecidas as bases da retórica ocidental, por autores como Aristóteles (384–322 a.C.), Cícero (106–43 a.C.) e Quintiliano (106–43 a.C.) — este, a definia como “a arte do bem dizer” (Cano, 2011, p. 30). O sistema retórico organizou-se em cinco seções principais: a) *Inventio*, a busca dos argumentos; b) *Dispositio*, a ordenação dos argumentos; c) *Elocutio*, a escolha do estilo e das figuras de linguagem; d) *Memoria*, a memorização do discurso; e e) *Pronuntiatio*, a *performance* do discurso, incluindo dicção, gesto e entonação. A tríade clássica proposta por Cícero — *docere* (instruir), *delectare* (agradar) e *movere* (comover) — orientava o orador na busca pela eficácia comunicativa.

Durante a Idade Média, a retórica integrou o currículo das sete artes liberais, compondo o *trivium*, ao lado da gramática e da lógica, e mantendo conexões com o *quadrivium*, no qual a música se insere. No contexto do Barroco, eram três os níveis de teorização musical: a) *musica theorica*, que visava os estudos cosmológicos e matemáticos do som; b) *musica practica*, associada à prática instrumental e vocal; e c) *musica poetica*, que tratava da teoria da composição — ensino do contraponto, do baixo

contínuo e de outras técnicas —, profundamente influenciada pela retórica. Neste último campo, surgiram os tratados que aplicavam os princípios retóricos à música, como os de Joachim Burmeister (1564–1629), Athanasius Kircher (1602–1680), Johann Mattheson (1681–1764), entre outros.

A partir do Renascimento, intensificou-se o interesse pelas antigas culturas clássicas. Do fato do drama grego ter sido cantado, e não falado, surgiu a ideia de “fazer-se da própria palavra, do diálogo, o fundamento da música” (Harnoncourt, 1998, p. 165–6). A busca por uma música capaz de expressar afetos e paixões levou compositores como Claudio Monteverdi (1567–1643) a aplicar certos conceitos retóricos à composição. Ao compor *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), Monteverdi buscou em Platão maneiras de representar a cólera por meio de procedimentos musicais, como o *stile concitato*, baseado na repetição rápida de notas — encontrado também, posteriormente, em obras de Handel e Mozart. Além da música vocal, os princípios retóricos foram incorporados à música instrumental. Destaca-se o uso da citação como figura retórica, na qual fragmentos melódicos reconhecíveis eram inseridos em contextos instrumentais, carregando significados simbólicos para ouvintes familiarizados com aquele repertório. No Barroco, a música havia se tornado um veículo de comunicação afetiva, intelectual e social. A busca pelo gesto musical exigia dos intérpretes uma consciência do significado extramusical dos recursos empregados.

1.1 “Teoria dos afetos”

Embora a relação entre música e emoção remonte à Antiguidade, foi no período barroco que se estruturaram teorias mais elaboradas sobre a representação dos afetos no discurso musical. Entendidos como “as paixões da alma” (Descartes, 1999), os afetos passaram a ser princípios norteadores do fazer composicional, permitindo que a música funcionasse como linguagem capaz de evocar e mover os estados emocionais dos ouvintes. Para René Descartes (1596–1650), os afetos seriam resultantes de um nexo direto entre processos fisiológicos e estados emocionais — “o que na alma é uma paixão, no corpo é uma ação” (Cano, 2011, p. 52). Ele classificava seis paixões primárias: admiração, amor, ódio, alegria, tristeza e desejo, das quais derivariam afetos secundários, como orgulho, medo, esperança, remorso e ciúme. O modelo dualista de corpo e alma

ofereceu aos músicos barrocos um arcabouço teórico para associar movimentos corporais e sensações a elementos musicais.

A música barroca adotou o princípio da “imitação analógica”, segundo o qual os afetos deveriam ser representados por correspondências simbólicas entre paixões da alma e movimentos musicais como desenhos melódicos, escalas, ritmos, estruturas harmônicas, tempos, tonalidades, extensões melódicas, formas, estilos, figuras retórico-musicais etc. Segundo Marin Mersenne (1588–1648), a cólera deveria ser representada musicalmente por meio de ritmos rápidos, registros agudos e intensificações no final das frases — procedimentos que mimetizam as alterações corporais da fala exaltada e do pulso acelerado (Cano, 2011). De forma similar, Mattheson associava a alegria a linhas melódicas com saltos intervalares amplos (expansão dos espíritos), enquanto a tristeza seria representada por movimentos melódicos restritos e descendentes (contração dos espíritos). As dissonâncias e tensões harmônicas, por sua vez, simbolizariam sentimentos como desesperança, dor ou conflito. Para Descartes, os tempos musicais lentos estariam associados à languidez, à aflição, ao temor e à arrogância, enquanto os rápidos à leveza e à alegria. A relação entre tonalidades, ritmos e afetos, embora sujeita a variações culturais e históricas, foi objeto de frustradas tentativas sistematizadoras de uma “teoria dos afetos”, no período barroco. A partir dos tratados de M. A. Charpentier (1643–1704), Jean Philippe Rameau (1683–1764) e Mattheson (1681–1764), o musicólogo Rubén López Cano (2011) relaciona tonalidades maiores e menores a determinados afetos — Dó maior é descrito como alegre, guerreiro ou espirituoso; Dó menor, como triste e terno; Ré maior, como animado e agressivo; Ré menor evoca solenidade e devoção —, embora fosse improvável a afirmação que as tonalidades possuíssem afetos fixos, que não expressassem sentimentos opostos de acordo com o contexto composicional.

Os andamentos musicais — como *allegro*, *largo*, *presto*, *adagio* — no século XVII e XVIII eram compreendidos não apenas como marcações de velocidade, mas como indicadores de caráter afetivo, vinculados ao sentido linguístico dessas palavras no italiano da época (Harnoncourt, 1988). Mattheson estabelecia relações entre determinados andamentos e paixões: *adagio* para tristeza, *lento* para alívio, *andante* para esperança, *affettuoso* para amor e *presto* para desejo (Cano, 2011). Da mesma forma, as danças barrocas carregavam afetos específicos — *menuet* simbolizava alegria moderada, *gavotte* evocava festividade, *sarabande* representava ambição e *allemande*, felicidade.

Antonio Vivaldi (1678–1741) notou descrições retóricas em muitas de suas obras, como é caso de *Tempo impetuoso d'Estate* (tempestade de verão) no terceiro movimento do concerto *Verão*, pertencente à obra *As quatro estações*.

Para Buelow (1980), além das associações diretas entre elementos musicais e afetos, as chamadas figuras retórico-musicais desempenhavam papel essencial na intensificação expressiva do discurso musical. Assim como na oratória clássica, essas figuras operavam na ornamentação, na ênfase ou na dramatização de um afeto central. Entre esses procedimentos, encontram-se repetições, suspensões, apojaturas, contrastes abruptos e linhas melódicas ascendentes ou descendentes, todos carregados de valor simbólico e afetivo no contexto estilístico barroco.

1.2 Sistema retórico-musical

Na música barroca, a aproximação entre música e oratória não se limitava apenas a uma metáfora discursiva, mas constituía um verdadeiro sistema operacional de composição e *performance*, voltado à persuasão afetiva do ouvinte. Estruturado em torno das seções tradicionais da retórica — *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio* —, o modelo retórico-musical orientou tanto a construção das obras quanto sua interpretação.

Na retórica clássica, a *inventio* consiste na busca dos argumentos — ou ideias — que irão estruturar o discurso. Ela procura recorrer a uma reserva coletiva de informações e convenções — *loci topici* ou “tópica” — para apoio de uma tese, dispondo cada ideia, cada argumento, em um lugar² (*locus*) na mente do orador. O conceito de *locus* define-se como um espaço mental onde são armazenadas as possibilidades expressivas, a partir das perguntas fundamentais: quem? o quê? onde? por quê? como? e quando? (Reboul, 2004). Na música barroca, esse procedimento deu origem ao que ficou conhecido como “tópica musical.” Mattheson sistematizou quinze *loci topici* aplicados à música (Cano, 2011), abrangendo desde aspectos técnicos — como notação (*locus notationis*) e gênero (*locus generis*) — até dimensões expressivas e contextuais — como a representação de

² Em períodos em que os meios para registrar a escrita eram escassos, a memória desempenhava um papel essencial. O método mais utilizado para lembrar informações consistia em imaginar uma arquitetura ou espaço, onde cada pensamento era vinculado a uma imagem ou objeto. Vestígios dessa técnica ainda podem ser percebidos quando organizamos nossas ideias em uma fala por meio de expressões como “primeiramente...”, “em segundo lugar...” e assim sucessivamente (Lemos, 2015).

personagens (*locus adjunctorum*) ou a consideração das circunstâncias de tempo e espaço (*locus circumstantiarum*). Este sistema fornecia ao compositor um mapa de possibilidades criativas, permitindo-lhe associar recursos musicais a efeitos afetivos específicos.

A *dispositio*, segunda etapa do processo retórico, refere-se à organização e à disposição das ideias e dos argumentos no discurso. No campo musical, ela se traduz na estruturação formal das obras, articulando os afetos — mobilizando os de baixa intensidade (*ethos*),³ a fim de preparar o ouvinte, e os de maior intensidade (*pathos*),⁴ a fim de conduzi-lo à persuasão emocional. Para Ruben Lopez Cano (2011, p. 81), a *dispositio* funciona como um “mapa dos afetos”. Diferentemente de uma estrutura formal rígida, como a forma-sonata do Classicismo, a *dispositio* barroca permitia liberdade na ordenação dos materiais, articulando elementos que escapassem à notação — como agógica, dinâmica e articulação —, os quais dependiam da ação do intérprete.

Na *elocutio*, as ideias e os argumentos são verbalizados, a partir da seleção e organização de frases, expressões e palavras, com o objetivo de ajustar a correção da linguagem; da compreensão do discurso; e de seu embelezamento (*decoratio*) através da escolha das “figuras retóricas”, com vistas a encontrar o estilo adequado. A *decoratio* — a parte mais conhecida e estudada do sistema retórico e com ele, muitas vezes, confundida —, ao se encarregar de transformar as expressões linguísticas, exerce uma especial função persuasiva. As figuras retóricas são determinantes em estabelecer o estilo do discurso e, por conseguinte, em mover os afetos, operando por adição, subtração, substituição ou por permutação. Na linguagem, segundo Olivier Reboul (2004), as elas podem ser classificadas como: a) “figuras de palavras”, que atuam sobre a matéria sonora do discurso — como o trocadilho e a rima; b) “figuras de sentido”, que atuam sobre a significação de palavras ou grupo de palavras — como a metáfora; c) “figuras de construção”, que atuam sobre a estrutura da frase ou do discurso — como a elipse ou a

³ O *ethos* está relacionado à imagem que o orador transmite por meio de sua fala, postura, gestos, tom de voz, aparência e escolha de palavras, buscando conquistar a confiança do público. Esse tipo de persuasão está ligado ao efeito de agradar (*delectare*) (Lemos, 2015).

⁴ O *pathos* se refere ao efeito produzido no público. Consiste na capacidade do discurso de despertar sentimentos e emoções — como medo, compaixão, raiva ou orgulho — com o objetivo de influenciar e mobilizar os ouvintes. O *pathos* atua na esfera da comoção (*movere*), tentando afetar emocionalmente quem escuta (Lemos, 2015).

antítese; e d) “figuras de pensamento”, que atuam na relação do sujeito com o objeto — como a alegoria e a ironia.

Dentre as figuras de palavras — a “aliteração”, a “paronomásia”, a “homonímia”, a “parísose” etc. — estão aquelas que mexem com o som e o ritmo do discurso, como é o caso de frases do tipo “faça amor, não faça a guerra”. Reboul (2004, p. 121) lembra que “para os antigos, o ritmo da frase tem importância capital, pois é a música do discurso, o que torna a expressão harmoniosa ou tocante, sempre fácil de ser retida”.

Dentre as figuras de sentido estão a “metonímia”, que designa “uma coisa pelo nome de outra que lhe está habitualmente associada”, e sua variante, a “sinédoque”, que designa “uma coisa por meio de outra que tem com ela uma relação de necessidade” — esta figura condensa um exemplo: quando dizemos “a música de Tom Jobim”, estamos nos referindo à sua obra, portanto a um conjunto de músicas. A “metáfora” designa “uma coisa com nome de outra que tenha com ela uma função de semelhança” (Reboul, 2004, p. 122) — ela estabelece uma semelhança de relações entre palavras diferentes: dizemos “Júlia é uma rosa” nos referindo à sua beleza, à sua delicadeza.

Dentre as figuras de construção estão a “elipse”, que consiste em “retirar palavras necessárias à construção, mas não ao sentido” (Reboul, 2004, p. 126) — como “pense!” (em algo) —, e o “assíndeto”, “uma elipse que suprime os termos conectivos” (Reboul, 2004, p. 126) — como “vim, vi, venci.” A “epanalepse” é a “figura de repetição pura e simples. Propõe duplo problema, o da correção e o da utilidade” (Reboul, 2004, p. 127): como em “o homem é o lobo do homem”, ou “não vou lá, não vou lá, não vou lá” — esta, uma sentença que expressa convicção.

Dentre as figuras de pensamento está a “alegoria”, “uma descrição ou uma narrativa que enuncia realidades conhecidas, concretas, para comunicar metaforicamente uma verdade abstrata” (Reboul, 2004, p. 130) — como a encontrada na imagem mitológica do “cupido” para representar o amor. A “ironia” consiste em dizer, sarcasticamente, o contrário do se quer dar a entender — “sua matéria é a antífrase” (Reboul, 2004, p. 132).

Através de analogias, a música apropriou-se dos conceitos das figuras retóricas da linguagem, ora tomando emprestado a mesma terminologia retórica — com o uso de nomes gregos e latinos —, ora inventando novas figuras que expressassem procedimentos próprios da linguagem musical. A partir de definições e descrições de diversos tratados

dos séculos XVII e XVIII, o catálogo escrito pelo musicólogo alemão Dietrich Bartel (1997), e o livro de Rubén López Cano (2011) listam de diferentes formas as figuras musicais — entre elas, as de repetição melódica, as baseadas em imitação, as formadas por dissonâncias, as de intervalo, as de *hipotyposis* (descrição musical de conceitos extramusicais), as sonoras, as formadas pelo silêncio etc.

Por fim, a seção retórica *pronuntiatio* corresponde à encenação do discurso — sua realização concreta no ato performativo. No campo da música, essa etapa é responsabilidade direta do intérprete, cuja função é corporificar os afetos previstos pelo compositor. O princípio da “auto-afetação”, segundo o qual “um músico não pode comover aos demais a menos que ele também esteja comovido” (Bach *apud* Cano, 2011, p. 85-86), constitui a base ética e estética desta seção. Isso implica que o intérprete deve, não apenas compreender intelectualmente os afetos inscritos na partitura, mas também experimentá-los emocional e corporalmente, tornando-se, assim, veículo da eloquência musical.

2. Retórica e música popular

De forma instigante, Harnoncourt (1988) traça um paralelo entre a música barroca e a música popular contemporânea. Ambas compartilham três características fundamentais: a união indissociável entre palavra e música; a relação direta e viva entre intérpretes e público; e a imersão no tempo presente, visto que tanto no Barroco quanto na música popular há ênfase na produção e recepção de repertórios recentes. Essa comparação sugere que o entendimento retórico da música não é apenas um fenômeno histórico, mas um modo de relação social e estética que persiste em práticas musicais atuais.

na música popular encontram-se vários aspectos da antiga compreensão musical: a unidade poesia-canto, unidade ouvinte-artista e a unidade música-tempo; a música popular nunca tem mais de uns cinco ou dez anos, portanto, é parte integrante do presente. Talvez com a ajuda da música popular possamos ter uma ideia do que a música antigamente representava na vida das pessoas; de qualquer forma, em seu domínio, a pesar de restrito, a música popular é atualmente uma parte essencial da vida (Harnoncourt, 1988, p. 25).

Com o advento do Iluminismo e, posteriormente, do Romantismo, a função da retórica na música começou a ser esvaziada. Cano (2011) observa que, no século XIX, o

princípio clássico do discurso — “instruir, agradar e comover” — foi progressivamente reduzido ao simples *delectare* (agradar), centrando-se na fruição estética autônoma da obra. Surgia, assim, o paradigma do virtuosismo, em que o músico se tornaria mais um “atleta” que executa obras consagradas do que um orador que persuade através da invenção. No século XX, assim como a linguística redescobriu o valor dos sistemas de signos através da semiótica e do estruturalismo, a musicologia passou a incorporar novamente as ferramentas da retórica — aspecto notável nas pesquisas de Philip Tagg (2015) e Acácio Piedade (2007, 2011), por exemplo. Estudos em semiótica musical — como os de Luiz Tatit (2002) —, análise retórica e musicologia cognitiva revisitaram alguns dos princípios da “música poética”, agora aplicados à compreensão das práticas musicais contemporâneas.

2.1 Figuras retórico-musicais

O modelo retórico-musical, sistematizado no Barroco, estabeleceu um vocabulário expressivo que transcendeu sua época e reverbera até hoje, inclusive na música popular contemporânea. Uma série de dispositivos — como repetições, desenvolvimentos, imitações, descrições, acordes, repetição de acordes, ornamentos, sinais e anotações, pontes e seções de transição, contrastes, interrupções, silêncios, sequências, modificação de registros, níveis, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, afinações, posição e altura das notas, motivos ou fragmentos, modos etc. — passaram a ser empregados com a função de ordenar o discurso musical. Na música popular, reconhecemos o uso sistemático de recursos análogos às figuras de linguagem⁵ e a outros procedimentos estilísticos, que atuam tanto na organização formal quanto na expressão de afetos, estando tanto nas práticas composicionais quanto nas interpretativas.

Segundo Cano (2011), as figuras retóricas na música operam como dispositivos capazes de alterar a “gramática” sonora, com vistas a intensificar a expressividade, persuadir emocionalmente e estruturar o discurso musical. No dizer de Harnoncourt (1988), certas figuras foram conscientemente usadas para provocar associações correspondentes ao conteúdo semântico das palavras e da música. Na tradição barroca,

⁵ Um maior aprofundamento do uso sistemático desses recursos, na música popular brasileira (no gênero choro, mais especificamente), é estudado no artigo *A retórica musical e o choro* (Sève, 2019a) e no terceiro capítulo da tese *Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsas e memórias* (Sève, 2019b).

esses procedimentos transcenderam a música vocal, passando a configurar-se como ferramentas essenciais na composição instrumental — fenômeno que parece ter se perpetuado na música popular.

A *anáfora* e a *recapitulação* são figuras que consistem na repetição de um mesmo fragmento musical no início de diversas unidades (x.../ x... etc.), no início de frases ou motivos. Elas são onipresentes na música popular. Atuam como elemento de coesão, memorização e intensificação afetiva, tendo a ver com a insistência — “repetimos o que não se entendeu bem, o que não queremos esquecer; repetimos aquilo que, por sua importância, merece ser sublinhado; repetimos o fundamental, ainda que, às vezes, repetimos só por redundar” (Cano, 2011, p. 108). Na linguagem, a anáfora está no uso da mesma palavra ou mesmo grupo de palavras no princípio de frases ou versos consecutivos, como “é” nos versos “é pau, é pedra, é o fim do caminho/ é um resto de toco, é um pouco sozinho”, em *Águas de Março*, de Tom Jobim. Com o sentido de insistência, ela é também recorrente na música instrumental popular, como no choro-sambado *Eu e minha sogra*, de Paulinho da Viola (Figura 1).

Figura 1— Anáfora em choro-sambado de Paulinho da Viola



Fonte: *Casa do Choro*

Figuras de repetição — como a anáfora, a epístrofe, a recapitulação, a reiteração, a sequência e a inversão — são classificadas por Philip Tagg (2015) como “dispositivos processuais” encontrados na melodia popular. Elas são estruturais em refrões e versos responsivos de cocos e sambas — como a “epístrofe” (repetição de um mesmo fragmento musical ao final de diversas unidades, como ...x...x etc.) no coro do partido-alto *Batuqueiro* (Figura 2), de Paulinho da Viola (“Abre a roda moçada que o samba é pesado, sim meu senhor/ Batuqueiro que é bamba não é derrubado, sim meu senhor/ Se cair, se levanta de bico calado, sim meu senhor/ Batuqueiro de roda não fica sentado, sim meu

senhor”), gravada no LP *Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1969), o primeiro de sua carreira.

Figura 2 — epístrofe em partido-alto de Paulinho da Viola



Fonte: transcrição minha

A “epizeuxe” consiste na repetição imediata e sem modificação em relação ao original. Ela pode ocorrer no princípio, no meio ou ao final de uma unidade (xx... , ...xx... ou ...xx). Na linguagem, a epizeuxe está na repetição de uma palavra ou série de palavras, sem outra de permeio, com a finalidade de enfatizar o sentido nela(s) contido, de exprimir compaixão, exortação etc., como nos versos “são uns olhos verdes, verdes”, de Gonçalves Dias. Tagg (2015) relaciona essa figura com o dispositivo por ele denominado “reiteração” — “recorrência(s) consecutiva(s) de motivos ou frases idênticas.” Pode ser ilustrado na repetição imediata da célula rítmico-melódica seminal do emblemático choro *Sarau pra Radamés* (Figura 3), de Paulinho da Viola, que desenvolve toda a sua peça a partir dessa célula.

Figura 3 — Epizeuxe em choro de Paulinho da Viola

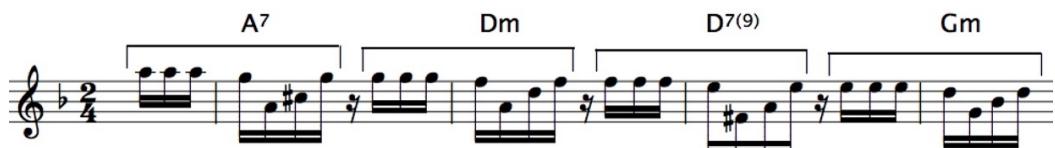


Fonte: *Songbook Choro • v. 1* (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 216)

As figuras de *traductio* (ou de repetição alterada) consistem em repetições com algumas modificações em relação ao original. Podem estar em transposições, progressões, desenvolvimentos, imitações, trocas de harmonia, trocas de oitava, trocas de

voz etc. Entre elas, há a “sinonímia”, que consiste na repetição de um fragmento musical transportado a outro nível (altura). Em linguagem, está na relação entre palavras de significados semelhantes, como “bonito e lindo”, “feliz e alegre” etc. No “moto contínuo” melódico dos choros essa figura pode aparecer no fluxo das progressões harmônicas, como em *Apanhei-te Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth, e *Beliscando* (Figura 4), de Paulinho da Viola. Ao descrever a ação de pinçar as cordas do cavaquinho, o gerúndio no título dessa música apresenta outra figura retórica muito comum ao repertório de choros.⁶

Figura 4 — *Synonimia* em Paulinho da Viola



Fonte: *Songbook Choro • v.1* (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 80)

A *gradatio* (gradação) consiste na repetição de um fragmento musical que ascende ou descende, por grau conjunto, em forma de sequência. Equivale a “dispor as palavras na ordem crescente de extensão e importância” (Reboul, 2004, p. 129), a exemplo dos versos “ó não guardes, que a madura idade/ te converta essa flor, essa beleza/ em terra, em cinzas, em sombra, em nada”, de Gregório de Matos. Segundo Kircher, usava-se a *gradatio* ascendente na música barroca para expressar o amor divino ou a busca do reino celeste (Cano, 2011, p. 121). Os pesquisadores Acácio Piedade e Allan Falqueiro (s/d) identificam a *gradatio* na sequência de fases melódicas que ascendem no início da canção brasileira *Eu sei que vou te amar* (figura 5), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Paulinho da Viola e Cristovão Bastos usam essa figura na terceira parte do choro *Não me digas não* (Figura 6).

⁶ A hábito de se dar nomes no gerúndio aos choros talvez seja uma herança da própria notação musical, que costuma usar palavras como *acellerando*, *ritardando* etc. para indicar ações interpretativas.

Figura 5 — Gradação em *Eu sei que vou te amar*



Fonte: *A retórica musical da MPB* (Piedade; Falqueiro; s/d, p. 4)

Figura 6 — Gradação em choro de Paulinho da Viola e Cristovão Bastos



Fonte: *Casa do Choro*

As figuras relacionadas à “descrição” (figuras de *hypotiposis*) abrangem aspectos extra musicais, como as evocações ou imitações de sons de animais, de instrumentos musicais ou de coisas, através do uso de desenhos melódicos, estruturas harmônicas, ritmos etc. Esses processos descritivos, no estilo barroco, podem vincular-se tanto aos conceitos de “metáfora” quanto os de “alegoria.”⁷ O musicólogo alemão Manfred Bukofzer dá um exemplo de alegoria musical.

é comum que ao aparecer em um texto a palavra “cruz”, J. S. Bach utilize sustenidos [em sua composição]. Isto se deve a que em alemão, *kreutz* é um dos nomes que se empregam para denominar-se o signo do sustenido “♯”. Não é estranho, continua, que o trompete apareça nas partituras bachianas [sempre em sua parte superior] como alegoria da “majestade [e supremacia] de Deus. (Cano, 2011, p. 134).

Dentre as figuras descritivas, está a *anabasis*, que consiste em uma linha melódica ascendente. Tem, de certa forma, conotação similar a gradação ascendente. Já, a *catabasis* (catábase) consiste em uma linha melódica descendente. Para Kircher, “esta figura expressa sentimento de inferioridade, humilhação e envelhecimento” (Cano, 2011, p. 138). Na mitologia grega, o termo era usado como um motivo (mitologema) para se referir

⁷ Na metáfora, o termo empregado carrega apenas um significado: o simbólico ou figurado. Já na alegoria, as palavras, à primeira vista, compõem um enunciado com sentido literal aparente, mas logo se percebe que é preciso interpretar além desse nível inicial para alcançar um segundo sentido, de natureza alegórica. A diferença fundamental entre as duas figuras está, portanto, no fato de a metáfora operar com um único significado — o figurado — enquanto a alegoria propõe uma leitura em dois planos: o literal e o simbólico.

à descida ao mundo inferior (dos mortos). Nas modinhas brasileiras, as linhas melódicas descendentes são comuns e podem relacionar-se a sentimentos de melancolia e paixão. O musicólogo brasileiro Bruno Kiefer (1986) associa tais conduções à “nossa tristeza” e os grandes saltos de melodia, ou arpejos, que as precedem a “verdadeiros suspiros” — como em *Modinha* (Figura 7), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Figura 7 — Catábase em *Modinha*

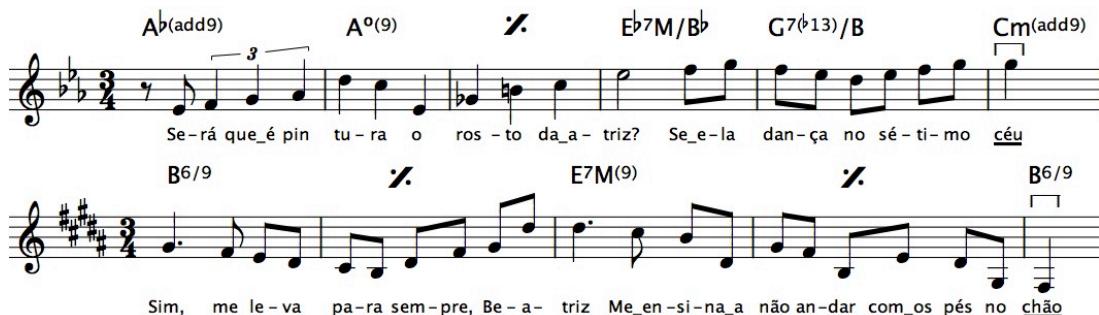


Fonte: *Songbook Tom Jobim*• v. 1 (Chediak, 1991)

A “hipérbole” e a *hypobole*, figuras de exagero, consistem em fragmentos que excedem o limite superior e inferior normal da extensão de uma voz, respectivamente. Na linguagem, “a função semântica da hipérbole é dizer que de fato não conseguiremos dizer, é dar a entender que aquilo de que estamos falando é tão grande” (Reboul, 2004, p. 123) — dizemos “avisei mil vezes” como uma reincidência, ou “aquele artista é um gigante” como uma exaltação. A valsa *Beatriz* (Figura 8), de Edu Lobo e Chico Buarque, tem a nota mais aguda na palavra “céu” e a mais grave na palavra “chão”, separadas por um extenso intervalo vocal de duas oitavas e uma segunda menor. Esta canção usa figuras de exagero para apresentar musicalmente um caso de “alegoria”, ou seja, a substituição das características do representado pelas do elemento musical representante, ideia também relacionada com a “metáfora” — só que esta, diferentemente da alegoria, sempre associa-se a um sentido figurado.⁸ A valsa de Edu e Chico, cuja temática gira em torno da “vida da atriz”, traz em seu título outro curioso artifício retórico ao associar “Be” de *Beatriz* ao verbo *to be* da língua inglesa (“ser”, em português) — portanto, “Beatriz” significaria “ser atriz” (ou *to be an actress*, em inglês).

⁸ Cano (2011, p. 133) comenta que na alegoria, como na metáfora, usam-se propriedades e qualidades de uma coisa para evocar as de outra. As trombetas bachianas, como vimos, colocadas na parte superior da partitura, costumam ser alegorias da majestade e supremacia de Deus.

Figura 8 — Figuras de exagero em *Beatriz*



Fonte: *As 101 melhores canções do século XX*• v. I (Chediak, 2009)

A *assimilatio* (assimilação) é uma simulação que um instrumento realiza do som de outro instrumento ou coisa. Um exemplo clássico de *assimilatio* “pode-se encontrar em *As quatro estações* de Antonio Vivaldi, em que sons de aves, cachorros, chuva, vento etc. ilustram cada uma das estações às quais quer-se fazer alusão” (Cano, 2011, p. 146). A introdução orquestral de *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, gravada com arranjo de Eumir Deodato no disco *Stone Flower* (CTI, 1970), de Jobim, cita o canto de um pássaro nas notas tocadas pela flauta (Figura 9).

Figura 9— *Assimilatio* em *Sabiá*



Fonte: *Stone flower* (Jobim, 1970, p. 6)

A análise das figuras retórico-musicais na música popular evidencia uma continuidade histórica dos princípios da retórica barroca, transpostos, ressignificados e incorporados aos procedimentos estilísticos dos gêneros populares. Esses dispositivos não apenas estruturam a música, como também ampliam sua potência expressiva, funcionando como agentes de comunicação afetiva entre intérprete e ouvinte. Como lembra Barenboim (2009), a coexistência de elementos contrastantes — alegria e tristeza, elevação e queda — constitui a essência da música enquanto linguagem simbólica e afetiva. O estudo sistemático dessas figuras oferece não só um caminho analítico eficaz, mas também um instrumento criativo valioso para músicos, compositores e pesquisadores

interessados em compreender as camadas de sentido da música popular, incluindo a brasileira.

2.2 “Teoria das Tópicas”

A retomada contemporânea da retórica musical e da teoria das tópicas tem proporcionado importantes avanços na análise da expressividade musical. Tradicionalmente aplicada à música europeia dos séculos XVII e XVIII, essa abordagem vem sendo expandida por autores como Leonard Ratner (1980) e Philip Tagg (2015), que sugerem sua aplicabilidade em repertórios diversos, incluindo a música popular. No contexto brasileiro, Acácio Piedade (2007, 2011) propõe um exercício hermenêutico que adapta a teoria das tópicas à música brasileira erudita e popular, considerando seus traços culturais, estilísticos e identitários.

Ratner (1980), em *Classic Music*, é um dos principais responsáveis pela sistematização das tópicas no universo da música clássica. Para ele, são padrões estilísticos reconhecíveis — tais como tipos de dança, estilos militares, pastorais ou sentimentais — que carregam significados culturalmente compartilhados. Essas unidades operam como signos que ativam associações afetivas, sociais e gestuais. Ratner demonstra que compositores como Mozart, Haydn e Beethoven incorporaram essas tópicas em suas obras, tanto para construir contrastes formais quanto para organizar o discurso afetivo. As danças, por exemplo, aparecem frequentemente como tópicas musicais — o *minueto*, associado à elegância e à contenção; a *contradança*, à leveza e clareza rítmica; a *giga*, à agilidade e alegria; e a *marcha*, à solenidade ou ao caráter militar. Ratner identifica ainda outras tópicas, como a *abertura francesa* (associada à pompa e solenidade), a *música de caça* (caráter enérgico e triunfante) e a *música turca* (exotismo e ritmo acentuado). Essa abordagem reconhece que, mesmo no período clássico, a música continuava operando em bases retóricas, herdadas do barroco, centradas na construção de afetos e na articulação discursiva.

Outros autores ampliam o modelo de Ratner ao propor uma abordagem semiótica para a tópica musical, reforçando que os signos musicais são lidos em sistemas de expectativas. Tagg (2015) propõe uma aproximação entre tópica e música popular,

articulando conceitos como “musema”⁹ e “sinédoque de gênero”¹⁰ para descrever unidades mínimas de sentido musical recorrentes no *rock*, no *jazz*, na canção popular, na música de cinema etc. Assim, elementos como *riffs*, padrões rítmicos e fórmulas harmônicas operariam como tópicas na música popular. Uma progressão harmônica no *blues*, um acorde diminuto no samba-canção ou um padrão rítmico no baião funcionariam como tópicas no sentido semiótico do termo. Esses procedimentos seriam portadores de sentido, funcionando como ativadores de memória cultural e afetiva. Tagg, ao citar Charles Rosen (1997), autor de *The classical style*, enfatiza que os afetos musicais não desapareceram na transição entre os períodos barroco e clássico, e tampouco na passagem para a música moderna e popular. Pelo contrário, continuam operando como fundamentos da inteligibilidade musical.

quando a música clássica cruzou a rua da casa de ópera para a sala de concerto levou consigo toda uma série de relações entre estrutura musical e emoção ou movimento já existentes. Quando os classicistas vienenses construíram seus movimentos em forma sonata, eles o fizeram, tenho certeza, sabendo que temas individuais, suas harmonias e orquestrações, seu fraseado, etc. tinham certos afetos. Música na forma sonata não teria qualquer significado sem os afetos individuais e afetos variados de seus temas constituintes. Não seria lógico porque não haveria nenhum desenvolvimento, nenhuma narrativa, nenhuma sintaxe, sem os elementos contrastantes (ou semelhantes) que constituem os blocos de construção efetivos numa composição. Historicamente me parece bastante óbvio que se Bach morreu em 1750 e Mozart está escrevendo quartetos de cordas trinta anos mais tarde, e se todos eles estão aprendendo harmonia e contraponto, como de fato estavam, então seria bastante improvável que a noção de afeto tivesse desaparecido num tempo tão curto. (Tagg, *apud* Ulhôa, 1999, p. 84-5).

Acácio Piedade (2007, 2011) propõe um exercício teórico e analítico voltado à música brasileira, defendendo a ideia de que é possível elaborar tópicas específicas para esse universo musical. Essas tópicas não se limitariam à identificação de procedimentos técnicos, mas englobariam também elementos de construção de identidade cultural. Ele propõe alguns exemplos de tópicas que emergem da música brasileira, entre elas: a) a “brejeira”, associada ao espírito brincalhão e malicioso do choro, com virtuosismo

⁹ Unidade mínima de significado musical, comparável ao fonema na linguagem verbal. Pode manifestar-se como motivo, *riff*, gesto, textura, cadência, timbre, etc.

¹⁰ Fragmento musical que representa um gênero musical diferente daquele predominante na obra analisada com o uso de um *scratch* como referência ao *hip hop* numa música pop.

melódico e desafiando o acompanhamento, refletindo um *ethos* urbano, boêmio e espirituoso; b) a “nordestina”, vinculada ao baião, forró, maracatu, com escalas mixolídias, uso de quinta aumentada e síncopas específicas, frequentemente representando nordestinidade tanto na música popular quanto na erudita nacionalista; c) a “época-de-ouro”, que inclui floreios melódicos (incluindo apoiações e grupetos) das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras; d) a “caipira”, associada à viola, ao ponteio, às terças e sextas paralelas nos vocais, evocando o mundo rural do interior do Brasil, sobretudo nas modas de viola e na música sertaneja raiz; e) a “praeira”, que poderia ser associada ao uso de harmonias mais abertas, andamentos tranquilos e melodias ondulantes, evocando paisagens litorâneas, como em certas canções de Dorival Caymmi; e f) a “urbana-melancólica”, presente no samba-canção, na bossa-nova ou no bolero brasileiro, com acordes dissonantes, andamento moderado, melodia descendente e atmosfera introspectiva.

Dentre o conjunto de tópicos que compõe uma determinada “tópica” está o próprio gênero musical em si (*locus generis*). Alguns compositores se dedicam a alguns especificamente, como é caso de diversos chorões, sambistas ou forrozeiros. Luiz Gonzaga, embora tenha sido inicialmente um instrumentista intérprete de choros e valsas, é consagrado como o “Rei do Baião”, fiel à tópica “nordestina.” Paulinho da Viola, chamado de “Príncipe do Samba”, constrói seu repertório autoral basicamente com sambas e choros, mesmo que sua criação artística mescle, de certa forma, a tradição, a modernidade e a articulação de algumas tópicas citadas por Piedade (as “brejeira”, “época-de-ouro” e “urbana-melancólica”). Compositores como Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros navegam de forma híbrida por uma gama de gêneros musicais brasileiros ou, até mesmo, estrangeiros e por todas as tópicas acima relacionadas. A articulação de variados estilos e gêneros e de diferentes tópicas musicais parece ser uma característica estrutural em obras da chamada MPB. Contudo, lembremos que a tradição de gêneros musicais (ou qualquer tradição) é mutante — sua gênese, invariavelmente, é fruto do hibridismo, da fusão e da fricção de estilos, gêneros e tópicas.

Sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na

história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (Piedade, 2011, p. 105).

A teoria das tópicas, ao ser transplantada para a análise da música brasileira, permite compreender como padrões estilísticos, fórmulas harmônicas, gestos rítmicos e escolhas melódicas são portadores de significados culturalmente compartilhados. Mais do que um método analítico, trata-se de um dispositivo hermenêutico capaz de revelar como a música produz sentido social e afetivo. Esse exercício não apenas ilumina a música popular brasileira, mas também contribui para descolonizar modelos analíticos eurocêntricos, valorizando as especificidades locais na construção de uma semiótica musical situada.

3. Semiótica da canção

Luiz Tatit (2002, 2003) propõe uma metodologia de análise musical que parte da percepção empírica dos mecanismos linguísticos e musicais que estruturam uma canção brasileira, evidenciando a simbiose entre os elementos da fala e da música, em uma conexão um pouco mais associada à dicção, ao gesto e à entoação — ou seja, à *performance* do discurso da *pronuntiatio* retórica. Segundo ele, o ouvinte comum realiza operações de reconhecimento baseadas em três parâmetros principais: a) o “gênero musical”, a partir de padrões rítmicos; b) a “reiteração”, identificando estribilhos e padrões repetitivos (como refrões), fundamentais para a memorização e a construção da expectativa; e c) a “tensão melódica”, percebidas pela altura, tonalidade e extensão melódica — por exemplo, notas mais agudas e longas tendem a gerar tensão fisiológica e emocional. Para Tatit, a canção é uma forma de fala cantada, com alturas estabilizadas. A estrutura sonora da fala — consoantes e vogais — tem função na constituição da melodia e do ritmo. As consoantes atuam como ataques rítmicos e são responsáveis pela inteligibilidade das palavras. As vogais são portadoras das inflexões melódicas (altura e duração) e das curvas entoativas (subidas e descidas que correspondem à ascendência, suspensão e descendência do discurso falado).

Na canção popular a melodia e a letra estariam submetidas a três processos fundamentais: a) o da “figurativização”, pelo qual a canção simula uma situação comunicativa através do uso de marcas da oralidade — vocativos, imperativos, interjeições, demonstrativos, pronomes de primeira e segunda pessoa —, como em *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola) — um diálogo interrompido por um sinal de trânsito — e *Conversa de botequim* (Noel Rosa) — que descreve uma conversa casual no bar —, na Figura 10; b) o da “tematização”, pelo qual certos elementos (personagens, situações, objetos, temas) são reiterados e reforçados, tanto na letra (descrições, enumerações, reforços temáticos) quanto na melodia (estribilhos, motivos), como em *O que é que a baiana tem* (Dorival Caymmi) — uma descrição das qualidades da baiana — e *Cotidiano* (Chico Buarque) — que relata a repetição da rotina diária; e c) o da “passionalização”, que corresponde à construção de um estado emocional por meio de procedimentos musicais e linguísticos através do uso de notas longas, intervalos musicais amplos, melodias lentas com predomínio de vogais e letras que tratam de estados afetivos com saudade, solidão, amor, frustração, como em *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) — que possui prolongamentos melódicos que reforçam a intensidade amorosa — e *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza), na Figura 11.

Figura 10 — Figurativização em *Conversa de Botequim*



Fonte: *Songbook Noel Rosa* • v. 1 (Chediak, 1991)

Figura 11 — Passionalização em *Rosa*

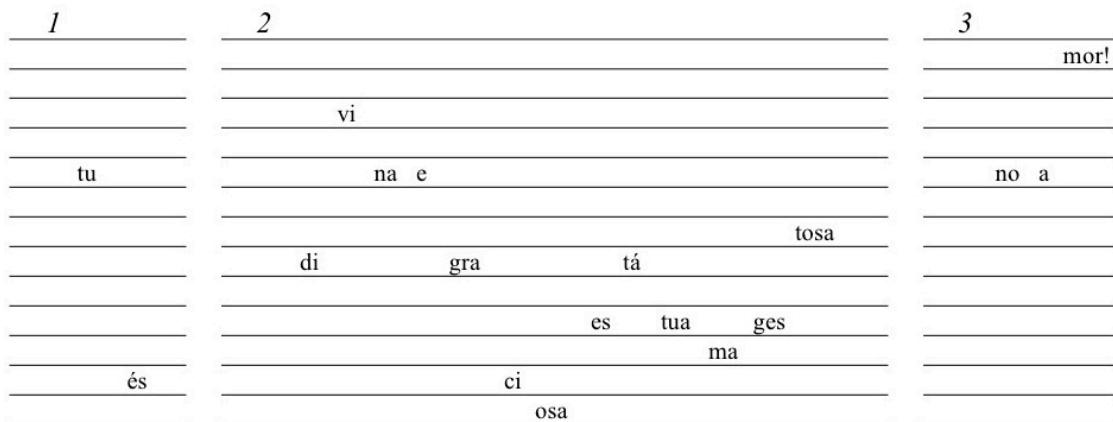


Fonte: *Songbook Choro* • v. 1 (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 210)

Ao transcrevermos para o pentagrama musical e o modelo de diagrama,¹¹ da Figura 12, a melodia e os versos iniciais da valsa-canção *Rosa* (“Tu és divina e graciosa/ Estátua majestosa/ No amor!”), visualizamos as sílabas “és” e “-mor”, com suas vogais prolongadas, precedidas de dois grandes saltos intervalares, respectivamente: a) um descendente, relaxado, a partir de “tu”; e b) outro ascendente, tenso, a partir de “do a-”. Dessas curvas entoativas (“tonemas”)¹² e desses procedimentos surgem o que Luiz Tatit denominaria de “processo de passionalização”, ou “persuasão passional.” Segundo o autor,

a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. Todas as épocas necessitaram dessas expressões individuais registradas na especificidade tensiva da curva melódica. (Tatit, 2002, p. 23).

Figura 12 — Uso do modelo de diagrama para os primeiros versos de *Rosa*



Fonte: *Ouatro Rosas* (Sève, 2015)

A letra de *Rosa* estabiliza-se em perfil melódico sinuoso, repleto de apojetas e bordaduras, representativo da chamada “tópica época-de-ouro” (Piedade, 2011), o que nos faz lembrar o estilo de fraseado ornamental do Classicismo e do Barroco ou de gêneros musicais encontrados nas serestas. A interpretação derramada de Orlando Silva, registrada em 1937, passou a ser inclusive referência em fraseados de diversos instrumentistas, como Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, em futuras gravações (Sève, 2015). No período

¹¹ No diagrama cada espaço corresponde a um semitom e a tonalidade dos espaços cobrem a região da tessitura (do ponto mais agudo ao ponto mais grave) ocupada pela melodia integral.

¹² Tatit (2002) define “tonemas” como as finalizações de frases melódicas, onde se encontra o sentido entoativo da fala.

barroco era também usual a música vocal orientar interpretações instrumentais, procurando dar-lhes um sentido retórico.

Formas puramente vocais como o recitativo e o arioso eram frequentemente imitadas instrumentalmente. (...) Uma outra forma de enunciado textual concreto, tirados de obras vocais, são integrados as obras instrumentais em geral, com uma significação simbólica encoberta. (...) Talvez o fato de saber que a música do barroco, e também uma boa parcela do período clássico, é uma música que fala, talvez isso nos levasse a ter uma melhor compreensão da música retórica, se renunciássemos a desprezar a mensagem da música. (Harnoncourt, 1988, p. 152, 154 e155).

Tatit afirma que a canção é resultado da interação e do revezamento entre tematização, passionalização e figurativização. Nela, pode prevalecer um dos processos, mas os três costumam estar presentes de forma articulada, seja na composição ou na interpretação. O modelo por ele proposto permite compreender a música cantada como um sistema semiótico híbrido, em que melodia, ritmo, fala e letra estão intrinsecamente articulados.

4. Considerações Finais

Seja na literatura, na música ou em outras artes, a compreensão estética pode estar associada ao reconhecimento de dispositivos que estruturam a possibilidade de recepção de uma obra. Entre esses dispositivos, destacam-se os instrumentos analíticos e interpretativos desenvolvidos no âmbito da retórica musical barroca, os quais vinculavam linguagem, composição e *performance* — mesmo no caso de obras exclusivamente instrumentais. A música desse período, concebida por e para intérpretes de seu tempo, compartilhava práticas que se aproximam das da música popular contemporânea, incluindo a música popular brasileira. Esta, teve em modinhas e lundus algumas de suas raízes mais remotas, às quais se somaram, no século XIX, danças europeias e referências culturais de matriz indígena e africana. Muitas das estruturas formais, harmônicas e fraseológicas do choro, do samba e mesmo da MPB têm origem nessa rede de referências.

Neste artigo, procurei investigar como certos conceitos da antiga retórica musical ressoam nas obras de pesquisadores e músicos brasileiros — de Acácio Piedade a Luiz Tatit, de Pixinguinha a Tom Jobim, Edu Lobo e Paulinho da Viola. Após apresentar o contexto histórico da retórica barroca e da música poética, mostrei como alguns desses dispositivos podem ser úteis na análise e na recepção do discurso musical contemporâneo.

Em uma reflexão mais recente, o musicólogo inglês Allan F. Moore (2025) observa que dispositivos retóricos e históricos — como o reconhecimento de gêneros e estilos musicais — constituem práticas socialmente situadas que configuram modos de escuta e moldam a compreensão estética dos ouvintes. Esses dispositivos funcionam como elementos de um “contrato implícito” entre compositor, intérprete e público, cuja finalidade é permitir uma codificação e decodificação culturalmente mediadas da obra musical. Essa perspectiva guarda afinidade com os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2016) para o discurso verbal, como os de dialogismo, hibridismo e classificações genéricas. Tanto Bakhtin, em *Os gêneros do discurso*, quanto Moore, em *Considerando estilo e gênero musicais*, convergem para a valorização dos dispositivos culturais e comunicativos que sustentam a inteligibilidade dos discursos — sejam eles verbais ou musicais.

O presente artigo propõe que, por meio de analogias entre música e linguagem — no “discurso dos sons”, segundo Harnoncourt (2004) —, é possível desenvolver uma escuta mais consciente. Tal abordagem se contrapõe à concepção de “música absoluta”, segundo a qual a música teria valor em si mesma — pela sua forma, estrutura, harmonia, melodia e desenvolvimento temático —, independentemente de representar sentimentos, contar histórias ou descrever cenas. A relação construída entre os discursos verbal e musical em tratados barrocos de “música poética”, discutida ao longo deste texto, ecoa na escuta analítica da música popular brasileira contemporânea. Nesse sentido, destaco as recentes análises de obras da nossa canção popular realizadas pelo compositor e professor Dr. Paulo Costa Lima, veiculadas em vídeos curtos na conta @paulo.costalima no Instagram. Recomendo sua visualização como recurso leve e eficaz para ilustrar aspectos tratados neste artigo.

5. Referências

- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. São Paulo: Martins Editora, 2009.

BARTEL, Dietrich. **Musica poetica: musical-rethorical figures in German Baroque music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BUELOW, George J. Rhetoric and music. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers, 1980. v. 15, p. 793–803.

CANO, Rúben López. **Música y retórica en el barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CARRASQUEIRA, Maria José. **O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

CASA DO CHORO (Acervo). Disponível em: http://acervo.casadochoro.com.br/Works/index?title=&date_start=&date_end=&artistic_name=Paulinho+da+Viola&arranger=&genre=. Acesso em: 24 nov. 2019.

CHEDIAK, Almir (Prod.). **As 101 melhores canções do século XX**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2011. v. 1.

_____. **Songbook Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 1.

_____. **Songbook Tom Jobim**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 2.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. In: DESCARTES, René. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Edusp, 2004.

JOBIM, Antonio Carlos. **Stone Flower**. New York: Corcovado Music Corp., 1970.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LEMOS, Maya Suemi. **Apostila da disciplina História da música e musicologia: tópicos sobre a música medieval, renascentista e barroca**. Rio de Janeiro: Unirio, 2015.

_____. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 17, p. 48–53, 2008.

MOORE, Allan F. Considerando estilo e gênero musicais. Tradução de Martha T. Ulhoa, David Ganc e Mário Sève. **Orfeu**, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 10, 2025.

PAULINHO DA VIOLA. **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, [1969]. 1 LP.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG, n. 23, p. 103–112, 2011.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI, set. 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu; FALQUEIRO, Allan Medeiros. A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras. **Revista da Pesquisa**, Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 2, n. 4, p. 463–471, 2007.

RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books, 1980.

REBOUL, Oliver. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

SÈVE, Mário. Quatro rosas: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa brasileira. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 75–105, jun. 2015.

_____. A retórica musical e o choro. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 6, v. 1, p. 56–91, jan.–jul. 2019a.

_____. **Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsas e memórias**. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019b.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. **Songbook Choro**. Rio de Janeiro: Lumiar; Irmãos Vitale, 2007. v. 1.

SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Tradução de Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 7–18, 2011.

_____. Melody and accompaniment. **Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)**, p. 1–24. Disponível em: <http://tagg.org/articles/xpdfs/melodaccUS.pdf>. Acesso em: 8 maio 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Elementos para análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 1, n. 2, dez. 2003.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Entrevista com Philip Tagg. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 81–96, mar. 1999.

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A MULHER: IMPACTOS PSICOLÓGICOS, BARREIRAS À DENÚNCIA E ESTRATÉGIAS DE ENFRENTAMENTO

Clystine Abram Oliveira Gomes¹
Márcia Regina Castro Barroso²

Resumo: A violência doméstica contra a mulher configura-se como uma grave violação dos direitos humanos e um problema de saúde pública de grande complexidade. No Brasil, mesmo após avanços legislativos como a Lei Maria da Penha e a Lei do Feminicídio, os índices de feminicídio e subnotificação permanecem alarmantes, especialmente entre mulheres negras, periféricas e de grupos vulnerabilizados. Este estudo tem como objetivo analisar os impactos psicológicos da violência doméstica, as barreiras que dificultam a denúncia e as estratégias de enfrentamento disponíveis. Para isso, utiliza-se uma abordagem de revisão bibliográfica e análise de dados secundários extraídos de bases científicas e relatórios oficiais. Os resultados apontam que a violência doméstica provoca sérios danos à saúde mental das vítimas, como depressão, transtorno de estresse pós-traumático e ansiedade, além de alterar o funcionamento neuropsicológico. Identificam-se, ainda, múltiplos obstáculos à denúncia, como a dependência emocional e financeira, o medo de retaliação, a culpabilização da vítima e a ineficácia das redes de apoio. A pesquisa também destaca a reprodução transgeracional da violência e a necessidade de políticas públicas interseccionais, com foco na prevenção, acolhimento e responsabilização dos agressores. Conclui-se que o enfrentamento da violência doméstica exige ações articuladas entre os setores da saúde, justiça, educação e assistência social, bem como a ampliação de estratégias de suporte que empoderem as mulheres e rompam o ciclo da violência.

Palavras-chave: violência doméstica, saúde mental, enfrentamento, interseccionalidade.

DOMESTIC VIOLENCE AGAINST WOMEN: PSYCHOLOGICAL IMPACTS, BARRIERS TO REPORTING, AND COPING STRATEGIES

Abstract: Domestic violence against women constitutes a serious violation of human rights and a highly complex public health issue. In Brazil, despite legislative advances such as the Maria da Penha Law and the Femicide Law, rates of femicide and

¹ Coordenadora e professora da Pós-Graduação em Hipnose Clínica da Saúde e Hospitalar (UCL), Coordenadora Adjunta e professora da Pós-Graduação em Terapia Cognitivo-Comportamental e Novas Tendências (UCL), Mestre em Psicologia (Universo), Especialista em Psicologia do Trabalho e Organizacional (UCL), Especialista em Sexualidade Humana (IBMR), Especialista em TCC (SPEI), Especialista em Hipnose Clínica, Hospitalar e Organizacional (SPEI), Especialista em ABA (Líbano), Especialista em Neuropsicologia (Líbano), Especialista em Psicologia Clínica (CRP).

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes (PPGHCA-UNIGRANRIO/Afy), Pós-doutorado e Doutorado em Sociologia (PPGSA-IFCS-UFRJ-Faperj), Mestrado em Sociologia e Direito (PPGSD-UFF), História (UFF), Ciências Sociais (UFRJ) e Psicologia (UNESA), Professora da Universidade Estácio de Sá (Psicologia) e Bolsista do Programa de Pesquisa, Produtividade, Desenvolvimento Tecnológico e Extensão Inovadora da UNESA.

underreporting remain alarming, especially among Black women, women from peripheral areas, and those from vulnerable groups. This study aims to analyze the psychological impacts of domestic violence, the barriers that hinder reporting, and the available coping strategies. To this end, a bibliographic review and analysis of secondary data extracted from scientific databases and official reports are employed. The findings indicate that domestic violence causes severe damage to the victims' mental health, such as depression, post-traumatic stress disorder, and anxiety, in addition to altering neuropsychological functioning. Multiple obstacles to reporting are identified, including emotional and financial dependence, fear of retaliation, victim-blaming, and the ineffectiveness of support networks. The research also highlights the transgenerational reproduction of violence and the need for intersectional public policies focused on prevention, support, and accountability of aggressors. It is concluded that addressing domestic violence requires coordinated actions across the health, justice, education, and social assistance sectors, as well as the expansion of support strategies that empower women and break the cycle of violence.

Keywords: domestic violence, mental health, coping strategies, intersectionality.

Introdução

Nos últimos anos, o fenômeno da violência doméstica contra a mulher vem sendo amplamente discutido em âmbitos acadêmicos, sociais e políticos, à medida que estudos nacionais e internacionais evidenciam suas consequências devastadoras para a saúde física, psíquica e social das vítimas. Apesar de avanços legais como a Lei Maria da Penha, o Brasil ainda convive com índices alarmantes de feminicídio e subnotificação, especialmente entre mulheres negras, periféricas e pertencentes a grupos vulneráveis (Santos e Santos, 2020; Roldão, 2025). Esta realidade exige uma análise interseccional e sistêmica do problema, a fim de compreender suas múltiplas causas e desdobramentos, bem como propor intervenções eficazes que envolvam profissionais da saúde, da justiça, da educação e da assistência social.

A violência doméstica contra a mulher perpetua como uma grave violação dos direitos humanos sendo um desafio significativo para a sociedade brasileira. Dados recentes evidenciam a persistência e o aumento dessa problemática. Segundo o Instituto DataSenado na 10ª Pesquisa Nacional de Violência contra a Mulher em 2023³, 30% das mulheres brasileiras relataram ter sofrido algum tipo de violência doméstica ou familiar perpetrada por homens. Dentre essas vítimas, 76% enfrentaram violência física, com uma prevalência maior entre aquelas com renda de até dois salários-mínimos.

³ Para maiores informações acesse: <https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/pesquisanacional>

Ainda neste contexto podemos citar os casos de feminicídio que também aumentaram segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2024⁴. Foram registradas 1.467 mulheres assassinadas por razões de gênero em 2023, o maior número desde a tipificação desse crime em 2015. Além disso, outras formas de violência também cresceram nesse mesmo período, como ameaças e perseguições.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) define a violência entre parceiros íntimos (VPI) como comportamentos perpetrados por parceiros ou ex-parceiros que resultam em danos físicos, psicológicos ou sexuais. Esses comportamentos podem incluir agressões físicas, abusos psicológicos, coerção sexual e ações de controle e dominação (*World Health Organization, 2014*⁵). A VPI pode ocorrer tanto em relacionamentos heterossexuais quanto em relacionamentos homoafetivos, não sendo necessária a existência de intimidade sexual entre os envolvidos. O ciclo da violência em relações românticas costuma seguir três fases: tensão, agressão e reconciliação. Diversos fatores contribuem para a permanência da vítima em contextos abusivos, como a dependência emocional e financeira, a presença de filhos, o medo, a ausência de redes de apoio e a internalização da crença de que a mulher é responsável pela violência que sofre. Embora a criação de legislações como a Lei Maria da Penha⁶ e a Lei do Feminicídio representem avanços significativos no enfrentamento da violência contra as mulheres, a impunidade dos agressores e a persistência de fatores estruturais e culturais que alimentam o feminicídio permanecem como obstáculos (Santos e Santos, 2020; Soares e Andrade, 2024).

Portanto, a violência dirigida às mulheres representa uma significativa afronta aos direitos humanos e um problema de grande impacto na saúde pública. Trata-se de um fenômeno complexo e multifacetado, que atravessa fronteiras econômicas, raciais, culturais e sociais (Garcia, L. *et al.*, 2016).

O ciclo da violência contra a mulher, conforme descrito por estudos clássicos de Lenore Walker (1989), revela um padrão recorrente que aprisiona emocional e psicologicamente as vítimas em relações abusivas. A compreensão dessas fases, tensão,

⁴ Para maiores informações acesse: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2024/07/anuario-2024.pdf>

⁵ Ver: https://www.who.int/health-topics/violence-against-women#tab=tab_1 Acesso em: 15-05-2025.

⁶ Sancionada em 7 de agosto de 2006, como Lei n.º 11.340.

explosão e reconciliação é fundamental para a formulação de estratégias de prevenção, acolhimento e intervenção eficazes. Romper esse ciclo exige não apenas apoio individual à mulher em situação de violência, mas também políticas públicas, ações educativas e responsabilização dos agressores (Lima e Rodrigues, 2022). Na primeira fase, a de tensão, o agressor começa a manifestar comportamentos de controle e dominação sobre a mulher, por meio de palavras hostis, atitudes ameaçadoras ou manipulações sutis. A tensão vai se acumulando progressivamente, e a vítima, na tentativa de evitar conflitos, passa a ceder, silencia-se e satisfaz as exigências do parceiro, o que marca o início da perda de sua autonomia e identidade. Na segunda fase, a de explosão, ocorre a manifestação direta da violência: o agressor recorre a agressões físicas, psicológicas, sexuais ou patrimoniais como forma de reafirmar seu poder. A vítima é submetida a uma intensa experiência de sofrimento, podendo vivenciar uma gama de emoções dolorosas, como medo, angústia, tristeza, impotência, raiva e, em alguns casos, culpa especialmente quando internaliza a responsabilidade pela agressão sofrida. Na última fase, a de reconciliação, após o episódio de violência, o agressor adota uma postura de arrependimento, oferecendo pedidos de desculpas, promessas de mudança e manifestações de afeto. Esse comportamento momentâneo leva a vítima a reacender a esperança de transformação do parceiro e de melhora do relacionamento. A dependência emocional, frequentemente presente, fortalece esse ciclo, contribuindo para a permanência da mulher no vínculo abusivo.

Os impactos da violência doméstica são amplos e afetam diversas dimensões da vida das vítimas, afetando não apenas a saúde física, mas também seu bem-estar psicológico e social. Estudos de Freitas e Machado (2024) indicam que mulheres submetidas a essa forma de violência frequentemente desenvolvem transtornos mentais, como ansiedade, depressão e transtorno de estresse pós-traumático, corroborando com estudos de Oliveira *et al.* (2024) que apontam para o desenvolvimento do Transtorno do Estresse Pós-traumático em mulheres vítimas de violência sexual. A exposição contínua a situações de abuso pode levar a alterações no funcionamento cerebral, comprometendo a capacidade de planejamento, organização e tomada de decisões (Soares *et al.*, 2024).

Diante desse cenário alarmante de violência doméstica com mulheres no Brasil, torna-se imperativo aprofundar a discussão em torno do tema. Portanto, em suas sessões, o artigo analisa a violência contra a mulher no Brasil, seus impactos psicológicos, identificando as barreiras que impedem as vítimas de denunciar seus agressores e

desenvolver estratégias eficazes de enfrentamento. Pretendemos, dessa forma, dar nossa contribuição ao debate acadêmico fornecendo subsídios para a formulação de políticas públicas que visem à proteção e ao apoio às mulheres em situação de violência.

1. A violência doméstica contra a mulher e seus impactos psicossociais

A violência doméstica contra a mulher é um fenômeno complexo que envolve uma série de formas de abuso que ocorrem no contexto de uma relação íntima ou familiar. Essa violência pode ser física, psicológica, sexual, patrimonial ou moral, cada uma com características e implicações distintas para as vítimas. A violência física, por exemplo, é frequentemente caracterizada por agressões que causam danos corporais, como socos, tapas e outras formas de ferimento, e pode ter efeitos devastadores a longo prazo para a saúde da mulher (Aoyama *et al.*, 2022), podendo levar ao feminicídio. O assassinato de uma mulher em razão de seu gênero tendo a causa o ódio, desprezo ou sentimento de posse sobre a vítima é chamado de feminicídio. Esse tipo de crime é qualificado pelo contexto de violência de gênero, que inclui as situações de violência doméstica, relacionamento abusivo ou qualquer outra circunstância onde a mulher é morta simplesmente por ser do gênero feminino.

Um ato de agressão cometido por um parceiro íntimo, familiar ou coabitante que cause danos físico, psicológico ou emocional à vítima é uma violência doméstica (Brito *et al.*, 2022). De acordo com a Lei Maria da Penha, a violência doméstica inclui não apenas a violência física, mas também a violência psicológica e sexual, todas afetando a dignidade e o bem-estar da mulher (Brasil, 2006).

Existem várias formas de violência doméstica, cada uma das formas de violência possui características próprias, porém todos esses comportamentos são interligados por um único objetivo: o de controlar e subjugar a vítima. A forma mais visível de violência é a física, envolvendo agressões que deixam marcas físicas no corpo da mulher, como hematomas e fraturas (Gomes e Silva, 2023). A violência psicológica, apesar de não ser perceptível, pode deixar marcas profundas na vida da vítima. Ela é caracterizada por atitudes e palavras que buscam enfraquecer a autoestima e a confiança da mulher, como ameaças e humilhações constantes. Em relação à violência sexual, esta envolve qualquer ato sexual forçado ou sem consentimento, geralmente ligada à coerção e abuso de poder por parte do agressor (Alves *et al.*, 2024). Já a violência moral refere-se a ações que ferem

à honra, à imagem e à reputação da mulher. São formas de agressão que não deixam marcas físicas, mas provocam profundo abalo psicológico, social e subjetivo (Santos, 2018).

Cabe destacar que os impactos dessa violência são vastos, afetando não apenas o bem-estar físico, mas também o psicológico, emocional e social das mulheres. Estudos têm mostrado que a violência doméstica é intensamente associada ao desenvolvimento de transtornos mentais, como transtornos de ansiedade, depressão e transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) (Soares *et al.*, 2021. Oliveira *et al.*, 2024).

As mulheres que vivenciam a violência doméstica frequentemente desenvolvem sentimento de impotência, desesperança, desespero e baixa autoestima, fatores que podem contribuir para a perpetuação de ciclos de abuso (Santos e Souza, 2023). O estigma social associado à vítima de violência doméstica também contribui para o isolamento social e dificulta a busca por ajuda (Oliveira e Corrêa, 2024).

Estudos mostram que mulheres que possuem experiência de violência doméstica podem se afastar de suas redes sociais de apoio, o que exacerba o impacto emocional da situação. Além disso, o medo da retaliação e a dependência emocional do agressor dificultam a denúncia e a busca por suporte (Cavalcante, 2022).

A violência doméstica pode trazer um impacto significativo sobre a família e principalmente para os filhos da vítima, que podem testemunhar ou vivenciar cotidianamente a violência, o que provoca uma série de problemas emocionais e comportamentais nas crianças, incluindo transtornos de ansiedade, depressão e comportamentos agressivos. Essas crianças podem internalizar modelos de comportamentos violentos, perpetuando o ciclo de violência em futuras gerações vinculando os abusos transgeracionais (Rodrigues *et al.*, 2024).

Além dos efeitos sobre as crianças, a violência doméstica afeta a dinâmica familiar como um todo, pois muitos conflitos, rupturas e mudanças na estrutura familiar gerando uma desestrutura da família. O ambiente passa a ser instável, no qual os membros da família, especialmente a mulher, confrontam-se com dificuldades significativas para manter relacionamentos saudáveis e funcionais (Batista *et al.*, 2023).

Mulheres negras (Carrijo e Martins, 2020), indígenas, com deficiência ou pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+ enfrentam não apenas a violência doméstica, mas também a negligência institucional. Segundo o relatório do Fórum Brasileiro de

Segurança Pública (2024)⁷, mulheres negras representam mais de 60% das vítimas de feminicídio no Brasil. Ao mesmo tempo, são as que menos acessam serviços de proteção social, evidenciando o caráter estrutural da exclusão racial e de gênero (Campos, 2025). Entre mulheres com deficiência, os riscos de violência física e sexual duplicam, especialmente quando dependem de cuidadores íntimos. O atendimento especializado e interseccional é, portanto, indispensável para políticas públicas eficazes.

2. Violência Doméstica e Alterações Neuropsicológicas

A violência doméstica vai além das feridas físicas, alcançando níveis profundos de alteração cerebral. Estudos apontam que esse tipo de trauma provoca modificações estruturais e funcionais em regiões cerebrais fundamentais para a memória, regulação emocional e controle de impulsos. Um estudo interessante a ser citado refere-se ao organizado por Likitlersuang *et al.* (2023) em que foram utilizadas neuroimagens funcionais para investigar alterações em mulheres com TEPT decorrente de abuso doméstico. Os resultados revelaram disfunções no córtex pré-frontal dorsolateral e na amígdala, áreas relacionadas ao controle emocional, tomada de decisão e resposta ao medo. Essas descobertas reforçam a necessidade de abordagens psicoterapêuticas que considerem os impactos neurobiológicos da violência e adotem intervenções integrativas e prolongadas (Likitlersuang *et al.*, 2023).

Essa base neurobiológica ajudaria a explicar não apenas a alta prevalência de transtornos mentais entre vítimas de violência doméstica — como depressão, ansiedade, transtorno de estresse pós-traumático e distúrbios dissociativos —, mas também o motivo pelo qual muitas dessas pessoas permanecem em relações abusivas, mesmo diante de riscos evidentes. Alterações em estruturas cerebrais como o hipocampo e o córtex pré-frontal podem comprometer funções cognitivas essenciais, como a memória, o julgamento e a tomada de decisões, dificultando a avaliação objetiva da própria situação e a elaboração de estratégias de saída. Além disso, alterações na amígdala cerebral, região ligada ao processamento do medo, podem manter o organismo em estado constante de

⁷ Maiores informações acesse: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2024/07/anuario-2024.pdf>

alerta ou paralisia, o que contribui para sentimentos intensos de impotência, culpa ou dependência emocional. Dessa forma, os efeitos neuropsicológicos do trauma não apenas resultam de experiências violentas, mas também atuam como obstáculos internos à ruptura com o ciclo da violência.

3. Ciclo Intergeracional da Violência Doméstica

O ciclo intergeracional da violência doméstica diz respeito à reprodução de padrões abusivos que se perpetuam ao longo das gerações dentro do ambiente familiar. Filhos e filhas que crescem em contextos marcados por agressões físicas, verbais ou psicológicas entre os pais não apenas testemunham esses episódios, mas os vivenciam como parte de sua formação afetiva e relacional. A presença constante da violência como linguagem emocional e forma de resolução de conflitos pode levar essas crianças a internalizarem tais condutas como normais ou aceitáveis, dificultando o desenvolvimento de vínculos saudáveis e respeitosos na vida adulta.

Segundo Dotto, Pinto e Kruel (2021), ao presenciarem a violência conjugal, essas crianças tendem a construir uma percepção distorcida das relações interpessoais, o que aumenta a probabilidade de, futuramente, assumirem o papel de vítimas ou agressores em seus próprios relacionamentos. Trata-se, portanto, de um processo em que o trauma não é apenas vivenciado, mas também transmitido de forma emocional e comportamental.

Essa perpetuação da violência constitui um dos maiores desafios para a prevenção e erradicação dos abusos domésticos, uma vez que envolve fatores culturais, emocionais, sociais e psicológicos profundamente enraizados. Intervenções pontuais, que visem apenas a interrupção de episódios imediatos, são insuficientes diante da complexidade desse ciclo. É essencial investir em estratégias preventivas de longo prazo, como a promoção da educação emocional desde os primeiros anos de vida, o fortalecimento da rede de apoio psicossocial, e o acompanhamento terapêutico contínuo de crianças expostas à violência doméstica. Somente por meio de ações integradas e sustentadas será possível romper com a repetição geracional e promover uma cultura de não violência.

4. Barreiras para a Denúncia

As barreiras para que a mulher faça a denúncia da violência doméstica incluem fatores psicológicos, culturais e sociais. As mulheres podem se sentir envergonhadas,

culpadas ou humilhadas por estarem em uma situação de abuso, o que pode gerar tanto constrangimento a ponto de não buscarem ajuda nem realizarem a denúncia. (Gomes e Silva, 2023). A prevalência do pavor e medo de retaliação do agressor, a dependência emocional, ou até a dependência financeira podem impedir a denúncia (Soares e Texeira, 2022). O desconhecimento sobre os direitos e as medidas protetivas previstas pela Lei Maria da Penha, também contribui para não denunciar a violência doméstica (Brasil, 2006).

Além desses fatores, é importante considerar que a violência doméstica geralmente se desenvolve em ciclos, com fases de tensão, agressão e reconciliação, o que pode confundir a vítima e criar falsas expectativas de mudança no comportamento do agressor (Walker, 1989). Essa dinâmica contribui para o enraizamento da dependência emocional, um dos principais obstáculos à ruptura do ciclo da violência. Muitas vezes, a vítima acredita que o parceiro pode mudar, ou sente que, de alguma forma, é responsável pelo comportamento dele, internalizando um sentimento de culpa que a paralisa.

Culturalmente, ainda persiste a naturalização da violência doméstica em diversos contextos sociais, especialmente em comunidades onde o machismo estrutural permanece enraizado. A ideia de que “em briga de marido e mulher não se mete a colher” reforça o isolamento da mulher e legitima a violência como algo privado, fora do alcance da proteção social e legal. Trata-se de uma expressão da cultura patriarcal, evidenciada pela desigualdade de gênero, que remete à opressão e à exploração da mulher. (da Rocha *et al.*, 2024). Em muitos casos, a própria rede de apoio da vítima, familiares, amigos e vizinhos, tende a minimizar a gravidade da situação, o que agrava ainda mais a sensação de impotência.

A dimensão social do problema também é significativa. A falta de acesso a serviços de apoio psicossocial, jurídico e de acolhimento, especialmente em regiões periféricas ou rurais, representa um entrave concreto à denúncia. Ainda que o Brasil disponha de legislações específicas e de políticas públicas voltadas à proteção da mulher, como a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), muitas mulheres não sabem como acessá-las ou não acreditam em sua eficácia. O descrédito no sistema de justiça, o medo de serem desacreditadas pelas autoridades e a revitimização durante o processo de denúncia são fatores recorrentes (Cardoso e Oliveira, 2024).

Portanto, promover o enfrentamento da violência doméstica requer, além de legislações efetivas, estratégias intersetoriais de prevenção, acolhimento e educação social. A ampliação do conhecimento da população sobre os direitos das mulheres e sobre os canais de denúncia, bem como o fortalecimento das redes de apoio psicossocial, são elementos fundamentais para romper o silêncio que ainda impera sobre essa grave violação dos direitos humanos.

5. Políticas Públicas e Estratégias de Enfrentamento

A violência doméstica contra as mulheres é uma séria violação dos direitos humanos e um desafio para a saúde pública que exige uma abordagem integrada, envolvendo políticas públicas eficazes e estratégias de intervenção direcionadas. Esse fenômeno, de natureza complexa e multifacetada, não se restringe a um único grupo, atravessando diferentes camadas econômicas, raciais, culturais e sociais. (García-Moreno, 2013). O Brasil tem adotado várias medidas legais e institucionais no combate à violência contra a mulher, com destaque para a Lei Maria da Penha, que oferece uma estrutura legal para a proteção das vítimas. Além disso, a atuação das redes de apoio e das intervenções psicossociais desempenha um papel fundamental no enfrentamento da violência e no apoio à recuperação das vítimas (Soares e Andrade, 2024).

Um marco no Brasil para o direito das mulheres demonstrando a luta contra a violência doméstica foi a elaboração da Lei Maria da Penha (Brasil, 2006). A lei institui medidas protetivas para as vítimas, prevê a criação de juizados especializados e o fortalecimento das redes de apoio. No entanto, ainda é difícil acessar esses mecanismos para as áreas periféricas e rurais do país (Santos *et al.*, 2024). As redes de apoio, compostas por serviços de assistência social, psicólogos, advogados e ONGs, desempenham papel crucial no acolhimento, tratamento psicológico e no apoio contínuo às mulheres vítimas de violência (Silva *et al.*, 2024). Existe a necessidade de ampliação de mais articulação e ampliação para garantir que as vítimas recebam a assistência necessária de maneira eficaz.

As intervenções em grupos de apoio são muito eficientes por possibilitarem que as mulheres compartilhem suas experiências, sintam-se compreendidas e estabeleçam vínculos fortalecidos, empoderando o feminino e fortalecendo a autoestima dessas mulheres. Esses grupos, portanto, auxiliam as mulheres a perceberem a sua própria força

interior e a adquirir recursos emocionais e sociais necessários para romper com o ciclo da violência (Silva e Nascimento, 2022). A atuação integrada de psicólogos, assistentes sociais, médicos, advogados e outros profissionais da saúde e justiça é essencial para o sucesso dessas intervenções, criando uma rede de proteção que ofereça uma resposta abrangente às necessidades das vítimas.

6. Tecnologias de Apoio e Prevenção

Com o avanço das tecnologias digitais, surgem novas possibilidades de enfrentamento à violência contra a mulher, por meio de soluções inovadoras que visam ampliar o acesso à proteção, à informação e ao apoio psicossocial. Diversos aplicativos e plataformas têm sido desenvolvidos com esse propósito, destacando-se como ferramentas de empoderamento e segurança em contextos de risco. O aplicativo “Juntas”⁸, por exemplo, oferece um canal seguro de denúncia anônima, além de disponibilizar conteúdos informativos sobre os direitos das mulheres e orientações jurídicas. Já o “Direitos Humanos BR”⁹, vinculado à Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos, integra os serviços do Ligue 180 e Disque 100, possibilitando o envio de denúncias de forma discreta e protegida, inclusive em casos de violência doméstica, psicológica ou institucional.

Além dessas ferramentas, a inteligência artificial (IA) vem sendo cada vez mais utilizada como aliada no combate à violência de gênero. Sistemas baseados em IA estão sendo treinados para identificar padrões linguísticos abusivos em mensagens, sinais de controle excessivo, assédio moral e indícios de ameaça em ambientes digitais. Essas tecnologias não apenas alertam os próprios usuários sobre possíveis abusos, como também permitem o acionamento de redes de apoio ou serviços de emergência em tempo real. Segundo o Instituto AzMina¹⁰ (2024), tais inovações representam um passo significativo rumo à prevenção ativa da violência, ampliando o alcance da proteção para além dos espaços físicos e inserindo a tecnologia como elemento estratégico na garantia de direitos.

⁸ Maiores informações acesse: <https://juntas.geledes.org.br/>

⁹ Maiores informações acesse: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/abril/aplicativo-de-denuncias-de-violacao-de-direitos-humanos-ja-esta-disponivel>

¹⁰ Maiores informações acesse: <https://institutoazmina.org.br/>

Entretanto, a adoção dessas soluções ainda enfrenta desafios importantes, como as barreiras de acesso à internet, a segurança da informação e a inclusão digital, especialmente entre mulheres em situação de vulnerabilidade social, em zonas rurais ou com baixo nível de escolarização. Nesse sentido, o papel de organizações da sociedade civil tem sido fundamental para potencializar o uso consciente e acessível dessas ferramentas. Um exemplo é o trabalho realizado pelo Instituto Pró-Vítima¹¹ (PRÓVÍTIMA), que se destaca por suas ações voltadas ao enfrentamento da violência na era digital, promovendo campanhas de conscientização, capacitações para profissionais da rede de apoio e acolhimento psicossocial para mulheres em situação de violência.

Assim, a tecnologia, quando aliada ao compromisso ético e à justiça social, pode contribuir significativamente para o fortalecimento das políticas públicas e da cultura de não violência. Para isso, é necessário garantir o acesso equitativo às inovações, além de articular esforços intersetoriais que combinem prevenção, acolhimento, denúncia e responsabilização dos agressores.

7. Intervenções Psicológicas com Base em Evidências

O enfrentamento dos impactos psicológicos da violência doméstica exige intervenções fundamentadas em evidências e sensíveis às necessidades das vítimas (Oliveira e Negreiros, 2024). Neste sentido, o papel do psicólogo vai muito além dos consultórios privados, estendendo-se aos serviços públicos de saúde mental, como os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS). Nesses espaços, a atuação pode ocorrer tanto em atendimentos individuais quanto em grupos, com enfoque terapêutico e socioeducativo, promovendo acolhimento, fortalecimento emocional e desenvolvimento de estratégias para a reconstrução da autonomia.

Também é relevante para o atendimento psicológico das vítimas o resgate da autoestima, autoimagem, desejos e ambições, que se diluíram no processo da violência que traumatiza (Mielo *et al.*, 2025). Segundo mostram algumas pesquisas, a Terapia Cognitivo-Comportamental (TCC) tem se mostrado eficaz na redução de sintomas de depressão e ansiedade em mulheres vítimas de violência (Petersen *et al.*, 2019). Um

¹¹ Maiores informações acesse: <https://provitima.org/quem-somos/>

estudo apresentado por Videira, baseado em um protocolo de Terapia Focada na Compaixão, foi aplicado para avaliar sua eficácia em pacientes com TEPT, em comparação à Terapia de Apoio. Nesse estudo randomizado, comprovou-se que a Terapia Focada na Compaixão promoveu, em apenas oito semanas, melhora significativa no fortalecimento da compaixão e na redução de vergonha, culpa e autocrítica, ajudando efetivamente pacientes com TEPT, assim como mulheres vítimas de violência doméstica (Videira, 2018). Outras estratégias, como a hipnoterapia ericksoniana para mulheres que sofreram violência doméstica por parte de seus parceiros, têm demonstrado bons resultados em ensaios clínicos. Por meio de visualizações, metáforas terapêuticas e histórias contadas durante o transe hipnótico, essas mulheres podem se empoderar e promover o restabelecimento da saúde mental (Oliveira, 2025).

O estudo de Habigzang, Petersen e Maciel (2019) aponta que intervenções integrativas que combinam TCC, mindfulness e prática de visualização reduzem significativamente os sintomas de revitimização. Na sexta sessão de psicoterapia realizada pelos autores, foi proposto a uma mulher que ela relembrasse o evento traumático e, em seguida, substituisse essa lembrança por uma imagem mental positiva. A paciente, que havia sido agredida pelo marido, trocou a memória traumática pela lembrança do nascimento do neto, o que gerou boas sensações imediatas. Essas intervenções permitem que a paciente reconstrua sua identidade fora do ciclo da violência, oferecendo ferramentas para reconhecer padrões de pensamento automáticos negativos, reestruturar crenças disfuncionais e ampliar o repertório de enfrentamento emocional (Habigzang, Petersen, Maciel, 2019). Além disso, a psicoeducação sobre os ciclos da violência e seus impactos é essencial para prevenir recaídas e promover autonomia (Martins, Silva e Martins, 2021).

Pesquisas conduzidas durante a pandemia, em contextos de crise e em centros de acolhimento, indicaram que abordagens terapêuticas com foco na compaixão, como a Terapia Focada na Compaixão (CFT), auxiliaram no rompimento do sentimento de vergonha internalizada e da autodepreciação que muitas sobreviventes desenvolvem (Almeida *et al.*, 2021). O uso de técnicas de relaxamento, respiração diafragmática e exercícios de regulação do sistema de ameaça tem o efeito de oxigenar o cérebro e promover tranquilidade, o que possibilita a diminuição de sintomas somáticos e favorece um estado de calma fisiológica, além de propiciar uma percepção mais realista da situação

para a pessoa em sofrimento psicológico, como no caso de mulheres vítimas de violência doméstica (Dias *et al.*, 2018).

Por fim, é fundamental considerar que essas intervenções não devem ocorrer de forma isolada. A articulação entre psicoterapia, rede de apoio social e ações de políticas públicas é imprescindível para oferecer suporte efetivo a essas mulheres (Ferreira e Oliveira, 2025). Investir na formação de profissionais capacitados para lidar com a complexidade da violência doméstica, bem como garantir o acesso contínuo a atendimentos psicológicos gratuitos ou subsidiados, são medidas essenciais para promover o rompimento do ciclo da violência e a reconstrução subjetiva dessas mulheres.

8. Considerações Finais

A violência doméstica contra a mulher constitui um grave problema de saúde pública, cujos impactos ultrapassam os limites do espaço privado e exigem respostas estruturais, contínuas e efetivas para proporcionar um resultado significativo na sociedade. Enfrentá-la demanda abordagens intersetoriais que combinem acolhimento humanizado, tratamento psicológico adequado, suporte jurídico eficaz e a implementação de políticas públicas inclusivas, voltadas à proteção integral da mulher em todas as suas dimensões dentro de uma visão política, social, psicológica, familiar, relacional, humana e de gênero. Nesse contexto, torna-se fundamental promover a formação contínua dos diversos profissionais envolvidos de modo a garantir um atendimento qualificado, empático e livre de preconceitos, além de relacionamentos saudáveis.

Ampliar o acesso à informação é igualmente essencial, tanto para conscientizar a sociedade quanto para empoderar as mulheres em situação de violência, proporcionando-lhes conhecimento sobre seus direitos e os recursos disponíveis. É fundamental capacitá-las quanto aos seus recursos, potenciais, talentos e habilidades, fortalecendo a autoestima e promovendo a consciência sobre seus direitos. Para isso, é imprescindível garantir o pleno funcionamento dos centros de atendimento psicológico e das redes de apoio — como centros de referência, casas-abrigo e serviços de denúncia —, integrando-os em um sistema de atuação coordenada e eficiente. Além disso, é necessário investir em tecnologias acessíveis e seguras, que facilitem a denúncia e o monitoramento de situações de risco, assegurando a confidencialidade e a proteção das vítimas.

Somente com um compromisso ético, psicológico, político e social, que une esforços do Estado, da sociedade civil e das instituições públicas e privadas — da comunidade como um todo — será possível romper os ciclos de violência que se perpetuam por gerações e empoderar as mulheres, desenvolvendo nelas habilidades de enfrentamento para que consigam sair da situação e se sintam seguras para seguir em frente. Garantir o direito das mulheres a uma vida livre de abusos não é apenas uma obrigação legal, mas também um imperativo moral e civilizatório que deve nortear todas as ações voltadas à construção de uma sociedade verdadeiramente justa, segura e igualitária.

9. Referências

ALMEIDA, N.; REBESSI, I. P.; SZUPSYNSKI, K.; NEUFELD, C. B. Uma intervenção de Terapia Focada na Compaixão em Grupos Online no contexto da pandemia por COVID-19. **Psico**, v. 52, n. 3, 2021.

ALVES, M. et al. Violência contra a mulher: o impacto na saúde mental, sexualidade e prevenção de ISTs em mulheres em situação de violência doméstica e sexual, assistidas por um Centro de Referência em Vitória da Conquista. **Brazilian Journal of Implantology and Health Sciences**, v. 6, n. 11, p. 1411-1421, 2024.

AOYAMA, P. C. N. et al. As diferentes formas de violência nas relações: a (in)visibilidade da violência psicológica. **Akrópolis – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**, v. 30, n. 2, 2022.

BATISTA, V. C. et al. Relações familiares no contexto de violência conjugal: uma teoria fundamentada nos dados construtivista. **Texto & Contexto – Enfermagem**, v. 32, e20230041, 2023.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher. **Diário Oficial da União**, 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 10 mai. 2025.

BRITO, J. C. D. S.; SILVA JÚNIOR, E. G. D.; EULÁLIO, M. D. C. Agravos à saúde mental de mulheres em situação de violência doméstica. **Revista Brasileira de Psicoterapia**, p. 113-129, 2022.

CAMPOS, J. H. M. **Visíveis e invisíveis: barreiras que travessam o caminho das mulheres em situação de violência patriarcal ao acessarem o Centro Especializado de Atendimento às Mulheres de Planaltina-DF**. 2025. Dissertação (Mestrado em

Psicologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2025. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/52313>. Acesso em: 10 mai. 2025.

CARDOSO, I. P.; BIAZOTTO, S. L. R. A revitimização de mulheres vítimas de violência doméstica. **Revista JRG de Estudos Acadêmicos**, v. 7, n. 14, e141212, 2024.

CARRIJO, C.; MARTINS, P. A. A violência doméstica e racismo contra mulheres negras. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, e60721, 2020.

CAVALCANTE, L. D. F. B. A violência contra a mulher sob o olhar da mediação cultural da informação: análise da exposição “Retratos Relatos”. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 18, n. 2, p. 1-19, 2022.

DOTTO, A. L.; PINTO, M.; KRUEL, C. S. Violência doméstica: impactos na maternidade e nos filhos. In: **Seminário de Ensino, Pesquisa e Extensão – SEPE**, 2021, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: Universidade Franciscana, 2021.

FERREIRA, L. M.; OLIVEIRA, C. R. Intervenções psicossociais para mulheres vítimas de violência doméstica: um enfoque integrado. **Revista Brasileira de Psicologia Social**, v. 29, n. 1, p. 88-102, 2021.

FREITAS, N. R.; MACHADO, D. F. A saúde mental de mulheres em situação de violência de parceiro íntimo: uma revisão integrativa da literatura. **Revista Foco**, v. 17, n. 2, 2024.

GARCIA, L. P. et al. Violência doméstica e familiar contra a mulher: estudo de casos e controles com vítimas atendidas em serviços de urgência e emergência. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 32, 2016.

GARCÍA-MORENO, C. et al. **Global and regional estimates of violence against women: prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence**. Geneva: **World Health Organization**, 2013. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789241564625>. Acesso em: 15 mai. 2025.

HABIGZANG, L. F.; PETERSEN, M. G. F.; MACIEL, L. Z. Terapia Cognitivo-Comportamental para mulheres que sofreram violência por seus parceiros íntimos: estudos de casos múltiplos. **Ciências Psicológicas**, v. 13, n. 2, p. 249-264, 2019.

INSTITUTO AZMINA. **Relatório de impacto 2024**. São Paulo: **Instituto AzMina**, 2024. Disponível em: <https://azmina.com.br>. Acesso em: 10 mai. 2025.

LIKITALERSUANG, J. et al. Intimate partner violence and brain imaging in women: a neuroimaging literature review. **Brain Injury**, v. 37, n. 2, p. 101-113, 2023.

LIMA, S. C. S.; RODRIGUES, J. S. A violência contra a mulher na perspectiva da psicologia: uma revisão bibliográfica. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 13, n. 1, p. 139-153, jan./jun. 2022.

MARTINS, G. B.; NOBRE, N. K.; MARTINS, M. D. G. T. A violência doméstica contra mulheres: contribuição da Terapia Cognitivo-Comportamental na intervenção. **Revista de Psicologia**, v. 15, n. 54, p. 104-115, 2021.

MIELO, I. V. et al. O papel do psicólogo no auxílio à vítima de violência doméstica. **Revista edUCA – Revista Multidisciplinar da Faculdade Católica Paulista**, v. 8, 2025.

OLIVEIRA, K. R.; CORRÊA, A. L. “Cicatrizes invisíveis”: a realidade oculta da violência psicológica contra a mulher frente à legislação brasileira. **Revista Multidisciplinar do Nordeste Mineiro**, v. 12, n. 3, p. 1-13, 2024.

OLIVEIRA, V. M. R. **Contribuições da hipnose ericksoniana para o atendimento psicoterapêutico de mulheres que sofreram violência psicológica praticada por seus parceiros**. 2024. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – **Universidade de Brasília**, Brasília, 2024.

PETERSEN, M. G. F. et al. Psicoterapia cognitivo-comportamental para mulheres em situação de violência doméstica: revisão sistemática. **Psicologia Clínica**, v. 31, n. 1, p. 145-165, 2019.

RODRIGUES, P. S. et al. Implicações da violência doméstica contra as mulheres na funcionalidade familiar: revisão integrativa. **Revista de Enfermagem da UFSM**, v. 14, 2024.

ROLDÃO, L. R. A violência doméstica contra a mulher: aspectos e dados relevantes para a reflexão em nível nacional e estadual. **Revista de Ciência Política, Direito e Políticas Públicas – Politi(k)con**, v. 8, 2025.

SANTOS, A. A.; SOUZA, J. C. P. Trauma Bonding: os fatores psicossociais ligados aos vínculos amorosos abusivos. **Psicologia e Saúde em Debate**, v. 9, n. 2, p. 909-921, 2023.

SANTOS, A. B.; AMARAL, G. S. S.; CARDOSO, F. P. **Políticas públicas de enfrentamento à violência contra a mulher: SIMULHER**. São Cristóvão, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2024.

SANTOS, J. D. L. B.; SANTOS, C. V. M. D. Considerações sobre a rede de enfrentamento à violência contra as mulheres. **Revista Contexto Saúde**, v. 20, n. 40, p. 139-148, 2020.

SANTOS, M. F. **O impacto da violência doméstica na saúde mental da mulher.** 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Saúde da Família) – **Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira**, São Francisco do Conde, 2018.

SILVA, E. B. D.; NASCIMENTO, R. P. Trabalho e violência doméstica: uma investigação a partir de grupos de apoio às vítimas no Facebook. **Cadernos EBAPE**, v. 20, n. 5, p. 675-687, 2022.

SILVA, P. F.; SILVA, N. O.; SILVA, F. P. Contribuição da psicologia enquanto ferramenta social mediante o descaso de mulheres que sofrem relacionamentos abusivos. In: **A integralidade na atenção à saúde: avanços e retrocessos.** v. 2, p. 28-47. São Paulo: **Editora Científica Digital**, 2024.

SOARES, D. C. S.; SANTOS, L. A.; DONADON, M. F. Transtorno de estresse pós-traumático e prejuízos cognitivos, intervenções e tratamentos: uma revisão de literatura. **Revista Eixo**, v. 10, n. 2, p. 15-24, 2021.

SOARES, G. F.; ANDRADE, T. B. Violência contra as mulheres: análise das especificidades e das políticas de proteção. **Revista Ilustração**, v. 5, n. 10, p. 109-129, 2024.

SOARES, L.; TEIXEIRA, E. C. Dependência econômica e violência doméstica conjugal no Brasil. **Planejamento e Políticas Públicas**, n. 61, 2022.

VIDEIRA, L. S. M. **Eficácia da Terapia Focada na Compaixão em grupo no transtorno de estresse pós-traumático.** 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5142/tde-06112018-134730/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

WALKER, L. E. Psychology and violence against women. **American Psychologist**, v. 44, n. 4, p. 695, 1989.

SOBRE O LOCAL E SOBRE O LUGAR DO LEITOR DE NARRATIVA DE FICÇÃO LITERÁRIA

Danilo de Oliveira Nascimento¹

Resumo: O presente artigo problematiza a noção e a imagem de lugar enquanto circunscrição a partir da qual se institui e se constitui o estreitamento entre o local do leitor empírico e a ambiência da semiose e da exegese da narração de ficção literária. Para tanto, aproximamo-nos da noção de lugarização como fenômeno de projeção de lugar, que nos permite aplicar certas analogias espaciais, visando ao entendimento da dinâmica de conexão e de desconexão do local efetivo da leitura literária com respeito ao lugar de significação. O desenvolvimento da tese da lugarização traz à tona o processo de ajustamento e de alinhamento terminológico, tendo em vista a projeção do lugar epistêmico a partir do qual se faz possível afirmar a noção de lugar enquanto circunscrição caracterizada por intermédio da interação metodológica e crítica entre a geografia humanista de Yi-Fu Tuan, a narratologia de Paul Ricouer e a estética da recepção de Wolfgang Iser e de Umberto Eco.

Palavras-chave: Narrativa literária; local; lugar; interpretação literária.

ON THE LOCATION AND PLACE OF THE READER OF LITERARY FICTION

Abstract: This article problematizes the notion and image of place as a circumscription from which the narrowing between the place of the empirical reader and the ambience of semiosis and exegesis of literary fiction narration is established and constituted. To this end, we approach the notion of placeization as a phenomenon of place projection, which allows us to apply certain spatial analogies aiming to understand the dynamics of connection and disconnection of the effective place of literary reading with respect to the place of meaning. The development of the placeization thesis brings to light the process of adjustment and terminological alignment aiming at the projection of the epistemic place from which it becomes possible to affirm the notion of place as a circumscription characterized through the methodological and critical interaction between the humanist geography of Yi-Fu Tuan, the narratology of Paul Ricouer and the aesthetics of reception by Wolfgang Iser and Umberto Eco.

Keywords: literary narrative; local; place; literary interpretation.

¹ Danilo de Oliveira Nascimento é graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Mato Grosso. Doutor e mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é Professor Associado de Estudos Literários e Literatura Brasileira na Universidade Federal de Rondonópolis.

Introdução

Qual o lugar efetivo do leitor empírico quando se trata da semiose e da exegese da interpretação literária? Essa é a questão central que norteia o desenvolvimento da tese de que o ato da interpretação literária delimita, fundamentalmente, dois espaços. Um, o local do leitor empírico, circunscrição rotulada de contexto de leitura; e outro, o lugar a partir do qual se constitui aquilo que denominamos de ambiência da fruição, da semiose e da exegese.

Destaca-se que o interesse por tratar do local do leitor empírico esclarece a constatação da impossibilidade ontológica de que este interfira no universo diegético, tanto no que diz respeito a sua estrutura, quanto no que se refere ao discurso que o institui e o constitui. Esse esclarecimento se desdobra em outra constatação, aquela que reafirma a existência de dois mundos, o do leitor empírico e o da obra literária, talvez similares, simétricos e/ou simultâneos ou, ao contrário, distantes em vários sentidos, níveis e natureza.

Assim, a percepção da existência de dois mundos permite também a concepção de que a coexistência entre eles só se faz possível mediante a projeção do alhures ou do algures. Para a compreensão dessas denominações específicas de lugar, consideramos importante a apropriação do sentido e da função do neologismo lugarização², cujo propósito foi mostrar a necessidade de o leitor projetar o chamado lugar epistêmico a partir do qual e no qual se faz possível identificar e estabelecer pontos de contato entre os dois mundos.

Nessa perspectiva, é no lugar epistêmico e a partir dele que podemos reconhecer outros nomes para o alhures, tais como ponto de vista, perspectiva, construto e/ou ainda entrelugar. Outrossim, lugar epistêmico é circunscrição na qual o leitor empírico usufrui do sentimento de (des) pertença metodológica, crítica e ideológica mediante a sua transfiguração em leitor ideal, leitor modelo e/ou leitor virtual, transfiguração que dinamiza, especificamente, a ambiência da semiose e da exegese cujo resultado, o texto crítico, nada mais é do que um outro lugar (alhures) do texto literário.

² Lugarização não se trata de conceito formalizado por um único teórico, pelo contrário, o termo se conecta a reflexões importantes sobre espaço, lugar e local sob a perspectiva da filosofia da percepção, da filosofia do espaço e da geografia humanista.

1. Pressupostos teóricos: o lugar do leitor se faz a partir do local do leitor

Em Repertório, especificamente no capítulo O espaço no romance, Michel Butor (1974) busca precisar como o mundo romanesco se abre diante dos olhos do leitor e se insere no espaço real onde decorre a leitura. Para entendermos tal precisão, o autor faz referência à suspensão do tempo habitual da leitura a partir da qual as relações espaciais atingem o leitor por intermédio da distância que o cerca.

A perspicácia de Michel Butor ao destacar a expressão tempo habitual de leitura visando à compreensão dos efeitos de leitura, tanto sobre a realidade do leitor quanto sobre o universo diegético, permite que se considere que tal entendimento não se restrinja apenas a fatores temporais, mas também à compreensão de fatores espaciais. Nesse sentido, parece-nos convenientemente adequado criar, para os fins aos quais nos propomos, a expressão local habitual de leitura em analogia, evidentemente, a tempo habitual de leitura.

Nesse contexto, para entendermos a expressão local habitual de leitura, a sua função e a sua finalidade de uso, torna-se pertinente discorrermos sobre o conceito de local a partir da perspectiva da fenomenologia da percepção e da geografia humanista.

Inicialmente, o termo local decodifica a estesia e a noção de estacionamento, de fixação, assim como de circunscrição para a qual e na qual convergem certos fenômenos, eventos, coisas e seres, ou seja, local é, segundo Eguimar Felício Chaveiros (2014), uma referência pontual cartográfica. Nesse sentido, não é à toa que na comunicação cotidiana utilizamos as expressões local de encontro, ponto de encontro, ponto de referência ou simplesmente referência, que substituem uma à outra sem que haja qualquer compreensão equivocada.

Via de regra, a noção de local traduz aquele sentido convencional de circunscrição enquanto recorte espaciotemporal onde seres, coisas e fenômenos se estacionam e se fixam e por isso mesmo podem ser (re) conhecidos, denominados, caracterizados, classificados e rotulados porque estacionados e fixados, assim como permitem que certa circunscrição seja (re) conhecida, denominada, caracterizada, classificada e rotulada de local porque seres, coisas e fenômenos estão ali estacionados e fixados. Além de convencionalmente o termo local decodificar as noções de estacionamento e de fixação, o termo pode, segundo compreensão de Michel de Certeau (2014) e ser caracterizado e constituído a partir da reprodução potencializada de certa rotina, de certos roteiros e

scripts, de certos hábitos e de certos comportamentos performatizados e/ou estereotipados.

Há de se destacar que, sob certa perspectiva, local é circunscrição de condicionamentos de diversos tipos e natureza, assim, a expressão local habitual nada mais é do que redundância, uma vez que todo local o é porque habitual e todo hábito o é porque localizado, ou seja, existe certa relação intrínseca entre os termos local e hábito ao ponto de afirmarmos que o hábito faz o local e este esclarece aquele e é nesse sentido que podemos afirmar que hábito é apanágio de local.

A correlação estruturante entre local e hábito, no entanto, só se faz possível quando aproximamos a palavra hábito da etimologia *habitudo*, que significa “modo de ser tal como é manifestado em um ou em vários costumes” (Ferrater, 2005, p. 1268). A aproximação com a palavra *habitudo* se afirma, portanto, conveniente para o propósito da discussão sobre o entendimento da palavra local. Sob essa perspectiva, o hábito se “adquire por meio de treinamento ou execução repetida de certos atos”, também “é o modo como a vontade realiza suas intenções” (Ferrater, 2005, p. 1269-1270).

Ao considerarmos que a palavra hábito nos remete às palavras corpo e ação, três referências parecem apropriadas de serem citadas aqui, a de Merleau-Ponty (2015), a de Lúcia Santaella (2019) e a de Umberto Eco (2019). Para Merleau-Ponty, o hábito reside no corpo como mediador de um mundo, ele exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo, assim, o hábito convida-nos a remanejar nossa noção de compreender, no sentido de “experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação” (2015, p. 199-201).

A partir da análise dos conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), Lúcia Santaella (2019), em Matrizes da Linguagem e pensamento sonora visual verbal traça comentários sobre as concepções do filósofo americano sobre o hábito. Ainda que a autora informe que o conceito de hábito para Peirce seja muito geral e abstrato, ela ressalta alguns elementos que nos parece apropriado serem destacados aqui. Para o semióticista americano, hábito se trata de fenômeno inato à natureza humana, conceito psicológico que se corporifica na mente humana e muitas vezes compreendido como lei:

Hábitos são ações que tendem a se repetir de acordo com padrões uniformes, sob condições específicas. Nesse nível de generalidade, o hábito é um sinônimo de lei adquirida ou natural. Quando ela é adquirida por um pacto coletivo, o hábito é convencional (Santaella, 2019, p. 265).

Também sob a influência de Charles Sanders Peirce (1839-1914), Umberto Eco, na sua obra *Lector in Fabula* (2019), retoma do semiótico norte-americano a noção de hábito como “regularidade de comportamento no intérprete”, como “tendência a agir de maneira semelhante em circunstâncias semelhantes no futuro” (2019, p. 26). Além disso, Eco ressalta que o sentido de hábito não se restringe a uma concepção psicológica, o hábito deve também ser entendido como fenômeno cosmológico, ou seja, reproduzimos certas categorias de hábitos porque estamos inseridos em ambiência de certas categorias de hábitos:

A categoria de ‘hábito’ tem um duplo sentido: psicológico e cosmológico. Hábito é também uma regularidade cosmológica, também as leis naturais são o resultado de hábitos adquiridos (...) e ‘todas as coisas têm tendências a assumir hábitos (...) assumir um hábito é estabelecer um modo de ser ordenado e regulado’ (Eco, 2019, p. 27).

Assim sendo, se local decodifica condicionamento decorrente de hábitos, da sujeição a rotinas e *scripts* e da reprodução de comportamentos performatizados e estereotipados, enfim, eventos habituais que embotam a mente (Yi-Fu Tuan, 2013), então, podemos, em princípio, sob a regra do contrário, considerar lugar como circunscrição que se projeta e se estrutura a partir da dinâmica do descondicionamento, e, portanto, de outras possibilidades de ser, estar, perceber, sentir, entre outras. Nesse sentido, é no lugar e a partir dele que decorre a desintegração dos hábitos “que se revelam os fios que tecem a fabricação de nossas experiências” (Santaella, 2012, p. 30).

Essa dinâmica traduz o que podemos denominar de desdobramento locativo no sentido de que no e a partir do local começam-se a gerir as dissociações e as associações, as rupturas e as conexões entre fatores aspectos, elementos habituais, pouco ou nada habituais: “O apanágio da experiência literária é ser um deslocamento, um exercício de alienação, uma perturbação de nossos pensamentos, de nossas percepções de nossas expressões habituais” (Riffattere, 1989, p. 04). Assim:

Esse outro lugar só me interessa, só pode instalar-se na medida em que este onde me encontro não me satisfaz. Aqui eu me aborreço, e é a leitura que me permite não sair dele em carne e osso. O lugar romanesco é pois uma particularização de um “alhures” complementar ao lugar real onde ele é evocado (Butor, 1974, p. 40).

Nessa perspectiva, a reflexão de Michel Butor sobre outro lugar a partir do tempo habitual de leitura apresenta-se como espécie de solução apenas do ponto de vista do discurso e da possibilidade de projeção imagética e isso porque existe certa dificuldade do ponto de vista da experiência, assim como da terminologia e da epistemologia de distinguir local de lugar.

A dificuldade de dissociação da experiência de lugar da experiência de local permite a replicação do uso sinônimo das palavras local e lugar no que se refere aos conceitos dicionarizados das duas palavras. Dessarte, como já destacara Umberto Eco (2018, p. 30) em *Interpretação e história*, uma maneira de entender os conceitos filosóficos é voltar ao senso comum dos dicionários. A consulta a alguns dicionários de língua portuguesa confirma que a etimologia das palavras lugar e local é a mesma: *locale* ou *locali* (latim). Essa constatação se reafirma quando consideramos que na transcrição do significado de lugar e de local, e suas variantes, localidade e localização, ressalta-se uma como elemento que se apresenta na definição da outra, ou seja, é recorrente a aparição da palavra local na definição de lugar e de lugar na de local.

Também há de se notar que nos dicionários consultados (Aurélio, Houaiss, Michaelis), verificamos que é recorrente a definição de lugar como qualquer local e a de local como qualquer lugar. Além disso, com respeito especificamente à definição de lugar é frequente a aparição dos substantivos posição, ocupação e preenchimento e ainda aqueles que destacam o significado de lugar como sentido ou direção a seguir, orientação ou rumo. Diante dessas considerações, é possível perceber que a dificuldade de distinção do significado das palavras tanto na comunicação do cotidiano quanto em dicionários de língua portuguesa dá margem à percepção da flutuação terminológica do termo em determinadas áreas de conhecimento, tais como a filosofia e a geografia .

Para alguns geógrafos, a palavra lugar se trata de conceito marginal, associado ao conceito de locação (Werther Holzer, 2012); conceito evasivo (Edward Relph, 2012); conceito mutável (Vicent Bordoulay, 2012) e por isso “prenhe de simbolismo, de representatividade, de uma intencionalidade destinados a impor a ideia de um conteúdo e de um valor (...) Seu significado é deformado pela sua aparência” (Santos, 2012, p. 158).

A aproximação com a fenomenologia da percepção – e com uma das suas vertentes, a fenomenologia do espaço, parece resolver, em parte, a problemática em torno da definição do conceito de lugar a partir da ênfase ao corpo, à corporeidade e às

experiências corporais relacionadas às experiências temporais e espaciais, também das experiências de habitação e de localização do ser e do estar no mundo. Assim, “o lugar se define tanto pela existência corpórea quanto pela existência relacional” (Santos, 2020, p. 257). Dessarte, não é à toa que ao denominar lugar de fenômeno empírico, em vez de reafirmá-lo “objeto espacial” a geografia passe a considerá-lo como questão ontológica e, por isso, “essência da experiência geográfica” (Lacey, 1972, p. 20).

A ênfase sobre a experiência espacial correlacionada à existência humana também esclarece as explanações de Yi-Fu Tuan, um dos principais geógrafos humanistas, sobre espaço e lugar em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, de 2013, e *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, de 2012. Nessas obras, o leitor pode se frustrar ao tentar encontrar capítulo específico sobre definição de lugar, no entanto, o autor, ao dissertar sobre as experiências espaciais visando, portanto, à compreensão dos conceitos espaciais, vai aos poucos destacando, em vários momentos dos livros, aquilo que denominamos de lampejos conceituais sobre lugar, como: lugar é centro de valor, é pausa no movimento, tipo de objeto estável que capta nossa atenção, espaço definido, fechado e humanizado; circunscrição da intimidade e da dramatização, concreção de valor, criação deliberada para satisfazer necessidades práticas, ponto de interesse do olhar e ponto de significação, veículo de acontecimentos emocionalmente fortes, núcleo comum de significado, objetivo no futuro, um devir; símbolo de casa e de lar e ainda personalidade geométrica.

Ressaltamos que esses lampejos conceituais a respeito de lugar decorrem da problematização em torno de aspectos e de fatores decorrentes das experiências corporais, sensoriais e existenciais sobre os conhecimentos e as habilidades espaciais.

2. Lugarização, lugar e interpretação literária

A compreensão da imagem embrionária de lugar corrobora a dinâmica do desdobramento locativo e imagético quando se considera que a partir do local se institui a chamada lugarização. Nesse sentido, a lugarização é fenômeno que engloba simultaneamente a alienação do local e a transcendência para o alhures, dinâmica que comprehende aquele problema hermenêutico entre a escrita e a leitura, a partir do qual decorre a dialética da apropriação e do distanciamento:

A distância não é, pois, simplesmente um facto, um dado, o efectivo hiato espacial e temporal entre nós e o aparecimento de tal e tal obra de arte ou discurso. É um traço dialéctico, o princípio de uma luta entre a alteridade, que transforma toda a distância espacial e temporal em alienação cultural, e a ipseidade, pela qual toda a compreensão visa a extensão da autocompreensão. A distanciamento não é um fenómeno quantitativo; é a contrapartida dinâmica da nossa necessidade, do nosso interesse e esforço em superar a alienação cultural. Escrever e ler toma lugar nesta luta cultural. A leitura é o pharmacon, o “remédio” pelo qual a significação do texto é “resgatada” do estranhamento da distanciamento e posta numa nova proximidade, proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade (Ricoeur, 2019, p. 64).

Considerando que a palavra é caminho para a transcendência, e o livro, libertação concreta a partir de uma alienação particular (Sartre, 1993, p. 58), é preciso chamar a atenção para a episteme de que lugarização é termo inspirado em discussões sob a experiência espacial a partir da perspectiva da geografia humanista, assim, sua readequação terminológica, para fins de análise e interpretação do discurso narrativo literário, pretende problematizar os modos de aproximação e/ou do distanciamento do leitor empírico do texto literário, das suas representações e dos seus efeitos espaciais, de espacialização e/ou de espacialidade.

Como se pode inferir, lugarização se trata da aglutinação dos substantivos lugar e ação, especificamente da junção do substantivo lugar e do sufixo “ização”. Nesse caso, tais palavras traduzem, em princípio, a intenção de denominar certo fenômeno para o qual não se encontra ainda no dicionário de língua portuguesa palavra correspondente ou, se se apresenta, ela não traduz de maneira clara certa intenção e certa função semiológica. Para além da denominação, a aglutinação traz em seu bojo o processo de (re) ajustamento e (re) adequação conceitual, assim, a adoção de uma certa “definição satisfatória” implica a apresentação de certo “pacote de instruções” (Eco, 2019, p. 47).

O neologismo lugarização exemplifica a flutuação terminológica que gira em torno do termo lugar e tal exemplificação parece justificar a posição de Yi-Fu Tuan (2013, p. 167) de que é “possível descrever o lugar sem introduzir explicitamente conceitos espaciais”, também a de Milton Santos quando afirma que “as definições podem ser limitantes e elas podem adquirir nuances diferentes a depender do contexto de uso” (2020, p. 69), o que o orienta, conforme ainda afirma Milton Santos, a qualificação do vocábulo

no interior do sistema de ideias do autor. Em outro momento, o mesmo geógrafo apresenta certa compreensão que nos parece pertinente transcrever:

Os conceitos não passam de instrumentos para a organização e para a comunicação da experiência. Fenomenologicamente falando, os conceitos são pontos de vista (...) Sob os quais a experiência aparece e se organiza em classes, que formalmente podem ser entendidas como feixes de condições para a classificação dos fenômenos singulares (...) (Santos, 2020, p. 154)

De qualquer forma, ainda que se corra o risco de se limitarem a análise e a interpretação de determinado fenômeno a partir da adoção estrita de certos conceitos, esta explicita certa direção epistemológica e metodológica, uma vez que, segundo Lacey Hugh (1972), os conceitos são caracterizados, de maneira precisa, por uma teoria e, assim, traduzem certo compromisso ontológico.

Nesse cenário, ao considerarmos que “todo texto literário oferece determinados papéis a seus possíveis receptores (Iser, 1996, p. 73), passamos a entender que em se tratando de topoanálise, lugarização decodifica o processo de projeção e de consubstanciação do lugar da semiose e/ou da exegese, assim como também da projeção de certas categorias metodológicas de leitores, tais como leitor-modelo, leitor ideal e leitor virtual, que “são normalmente construções que servem para a formulação de metas de conhecimento” (Iser, 1996, p. 63). Outrossim: O texto constrói um certo ethos desse leitor, reserva-lhe diversos traços, em função de sua enunciação. O lugar do leitor não é uma caixa sem nenhuma especificação: o texto supõe estas ou aquelas características naquele que o lê (Mainguenaau, 2011, p. 93).

Nesse contexto, faz-se necessário ressaltar a relação diádica entre circunscrição da semiose e da exegese e tais categorias de leitores, uma vez que a projeção e a consubstanciação dessa circunscrição decorrem diretamente do desdobramento funcional do leitor empírico naquelas categorias metodológicas de leitores. Sabemos que todas essas categorias visam à constituição e à atualização do sentido do texto literário a partir da recepção do texto literário e da sua significação, considerando esta como “produto de efeitos experimentados” e “produtos de efeitos atualizados” (Iser, 1996, p. 54).

A lugarização é fenômeno fundamental para a conexão entre o leitor empírico e a obra literária e é a partir dele que se estabelecem as conexões necessárias entre o repertório do leitor empírico, o repertório da obra literária e seus possíveis

desdobramentos. Outrossim, a relação dinâmica entre leitor empírico e obra literária torna evidente, também, que o lugar do leitor nada mais é do que ambiência virtual e fenomenológica para a configuração das imagens de leitura e para o sentido daquilo que se lê. Nesse contexto, a consciência se constitui de imagem e de sentido e, por isso, se autoafirma lugar porque permite percepção delimitada tanto da imagem – e das imagens – quanto do sentido e dos significados.

Assim sendo, quando relacionamos a topoanálise dos mais diversos estratos da obra literária à lugarização, faz sentido que haja certo ajuste terminológico, no caso, o uso do verbo *lugarizar-se*, outro neologismo. Dessarte, a referência a esse verbo esclarece, com certa especificidade, a dinâmica de espacialização do leitor empírico visando à ambiência da significação, a qual esclarece a relação estrita e intrínseca entre lugar e sentido, e mais ainda, a constatação epistemológica de que lugar é sentido e sentido é lugar. Nessa linha de raciocínio, compreender e significar a obra literária é *lugarizar-se* e a adoção de tal termo “encerra virtualmente todos os seus possíveis desenvolvimento (ou expansões) textuais (Eco, 2010, p. 18).

Em princípio, *lugarizar-se* é instituir circunscrição epistemológica onde o leitor empírico possa interagir contiguamente com a obra literária no que diz respeito as suas mais diversas camadas constitutivas, uma vez que “a obra de arte pode e deve ser lida em vários níveis (...) Ora, cada um desses planos constitui também em lugar possível de manifestação do ponto de vista, um espaço para possibilidade de composição entre pontos de vista” (Ricoeur, 2019, p. 163). É nesse lugar que o leitor se interioriza na obra literária a partir da sua interpretação, onde se torna “ponto perspectivo” (Iser, 1999, p. 12) quando se tem a sensação de que se move dentro da obra literária tornando-se, dessa forma, “ponto de vista em movimento”, “lugar exato onde a estrutura do texto se desdobra na atividade constitutiva” (Iser, 1999, p. 24), em suma, “um lugar num dispositivo, uma posição de leitura à qual o texto associa diversas características” (Maingueneau, 2011, p. 88).

A circunscrição onde se institui e constitui a semiose e exegese da obra literária também pode ser compreendida como entrelugar, sobretudo quando reconhecemos o caráter virtual da obra literária, o que implica reiterar que, exatamente por isso mesmo, ela “não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor (Iser, 1996, p. 50).

Sendo entrelugar, portanto, o leitor empírico fica suspenso entre dois mundo e é exatamente essa suspensão que o retira da condição de mero espectador ou observador para a de sujeito que estabelece o processo de fruição, simulação espacial, semiose e/ou exegese ao mesmo tempo que se torna elemento discursivo presente e decisivo em tais processos.

Tendo em conta a perspectiva epistemológica de Wolfgang Iser (1996) de que a obra literária possui caráter virtual, de que ela se constitui na consciência imaginativa do leitor e que, portanto, nele se atualiza, poderíamos ir mais além ao afirmar que, não existindo factualmente, esse lugar se trata de figuração mental, uma espécie de constructo importante para instituir as mais diversas vias de contato com a obra literária, podendo ser a via da fruição, da semiose e/ou da exegese. Sendo a circunscrição constituinte das possibilidades de experiências e experimentais da obra literária, esse lugar é a circunscrição original e primordial da ambiência teórica, crítica e metodológica na qual se plasma determinado sistema de interpretação de fenômenos.

Consideramos, enfim, essa circunscrição de lugar epistêmico, uma vez que se estrutura a partir de certos alinhamentos e/ou ajustamentos das mais diversas ordens: científica, filosófica, estética, ética, cultural, visando à compreensão e à significação de fenômenos. Assim, é a partir do lugar epistêmico que passamos a considerar os diversos tipos, níveis, instâncias e naturezas do estudo da obra literária, sendo cada uma delas, a propósito, lugar. Tais como lugar da enunciação, enunciação do lugar e/ou enunciação como lugar; lugar da representação, representação do lugar e/ou representação como lugar; lugar do enunciado, enunciado do lugar e/ou enunciado como lugar; lugar do representado, lugar representado e/ou representado como lugar; a exegese do lugar, lugar da exegese e/ou exegese como lugar.

As variáveis sintagmáticas, a priori, permitem-nos perceber que o estudo de lugar em narrativas de ficção literária se estende para além da relação posicional e locativa estrita entre sujeito (leitor, intérprete, figuras ficcionais) e circunscrição ficcional. Elas destacam o sentido e a função do lugar como “um horizonte de outros lugares, o ponto de origem de uma série de percursos possíveis (Butor, 1974, p. 45) ou plano para a manifestação do ponto de vista. De qualquer forma, a adoção de certa perspectiva de estudo sinaliza-se lugar e, também, sinaliza a pré-configuração da imagem, sentido e função do alhures e/ou do algures.

Presumindo-se o texto enquanto “sistema perspectivo” (Iser, 1999, p. 179) no qual o sistema de relações internas “atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras” (Eco, 2019, p. 81), passamos a entender que o lugar epistêmico projeta outros lugares ora através da dinâmica da aproximação e do distanciamento das mais diversas intenções, naturezas e fins, ora da intercalação e da perpassagem de aspectos, elementos e fatores característicos de um e de outro lugar. Nesse sentido, a lugarização se trata de processo de conexões vinculativas entre e a partir de instâncias. Essas conexões podem parear e/ou sincronizar instâncias simétricas e similares ou apenas estabelecer pontos de contatos, especialmente quando se trata de instâncias assimétricas e dissimilares, mesmo porque a lugarização nem sempre visa à replicação de instâncias e de circunscrições, mas com certeza à estruturação do alhures (ou do algures).

O lugar epistêmico é circunscrição plasmada a partir da dinâmica epistemológica na qual a exegese do texto se torna o núcleo ou a base espacializada e de espacialização, seja aquela referente às representações propriamente ditas dos espaços do universo diegético, seja aquela relativa a determinado modelo de topoanálise. Esse raciocínio nos reenvia àquela compreensão que imediatamente consideramos óbvia, a de que, sendo o livro suporte do texto, este é lugar no qual procedem os estímulos e as simulações espaciais, a formação do imaginário espacial, a semiose e a exegese do espaço. Outrossim, tal obviedade no reenvia à compreensão que de fato interessa, a de que, o texto sendo máquina de pressuposições, conforme observação de Umberto Eco, constitui-se lugar a partir das atividade de pressuposições interpretativas.

Nesse contexto, sob a dinâmica da *intentio operis* (Umberto Eco), é possível instituir certa analogia espacial entre lugarização e a leitura propriamente dita do texto literário. A partir de tal leitura, notamos a conexão entre a noção de lugar enquanto devir, segundo Yi-Fu Tuan, 2013 e a concepção de leitura enquanto uma previsão, uma espera, segundo Jean Paul Sartre, 1993. A conexão entre a concepção dos dois pensadores reitera a noção do lugar enquanto fenômeno espaciotemporal, e a leitura, dinâmica cinestésica cujo objeto de busca, o lugar, nada mais é do que síntese de vários aspectos, fatores e elementos tanto de natureza estritamente textual quanto extratextual.

A analogia espacial torna possível vislumbrar a leitura como lugar de espera e de previsão, imagem que pretende decodificar aquela relação entre ponto de vista e perspectiva, sendo o primeiro, conforme Paul Ricoeur (2019, p. 166), lugar de origem,

orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz, e a segunda, horizonte a partir do qual (e no qual) se pode contemplar uma centena de ambientes semióticas e exegéticas.

Assim, a relação estrita entre ponto de vista e perspectiva é fundamental para instituir a aproximação entre a realidade do leitor empírico, o discurso narrativo e/o universo ficcional. Cada uma dessas aproximações dicotômicas nos conduz a percepções distintas tanto sobre o texto literário quanto com respeito aos efeitos de leitura do texto literário. “A questão que se coloca é (...) uma questão de método, isto é, da construção de um sistema intelectual que permite, analiticamente, abordar uma realidade, a partir de um ponto de vista. Este não é um dado em si, um dado a priori, mas uma construção” (Santos, 2020, p. 77). Resta claro, portanto, que a relação estreita entre ponto de vista e perspectiva é a peça-chave para compreendermos a atualização do texto como, enfim, lugar, de manifestação e estruturação da dinâmica de pertença epistemológica, metodológica, crítica e/ou ideológica.

Em princípio, o ponto de vista decodifica a noção de lugar a partir do qual passamos a experimentar certas e outras realidades, no entanto, a experimentação do texto literário, “produto perspectivo” por natureza (Iser, 1979, p. 108) determina a escolha do ponto de vista, fenômeno, dessa maneira, móvel e ajustável e é essa compreensão que nos permite depreender que somos “pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (Iser, 1999, p. 12). Se o ponto de vista traduz impressão de fixação ou de fixidez, a perspectiva, pelo contrário, exprime a impressão de mobilidade, desdobramento e temporalidade. Nesse sentido, podemos em princípio correlacionar ponto de vista a local e perspectiva a lugar e se assim o fazemos e aceitamos, entendemos a resistência da geografia em considerar lugar como objeto de estudo, uma vez tratar-se de fenômeno em contínua refiguração a depender de uma série de fatores e das relações e conexões dinâmicas entre eles.

O estudo de lugar implica reconhecê-lo como síntese da sua compreensão enquanto fenômeno que se constitui da relação aproximada entre imagem e sentido e da dinâmica intrínseca entre ponto de vista e perspectiva. Dessarte, lugar é uma imagem perspectivizada a partir de um ponto de vista, o sentido está (a) firmado neste ponto de vista e, também, se desdobra na extensão temporal da leitura do texto. Esse entendimento corrobora a noção e a imagem do lugar como devir, uma vez que se projeta continuamente a partir de dinâmica de figuração, configuração e refiguração. Nesse contexto, não é

possível pensar lugar sem o considerar também como fenômeno cinestésico de ajustamento, de alinhamento sínico e semântico, assim como também de (des) pertença ontológica.

Paradoxal e ironicamente a própria dinâmica cinestésica que se institui na relação entre ponto de vista e perspectiva prospecta lugar como pausa do movimento e esta pausa “permite que uma localidade se torne centro de reconhecido valor” (Tuan, 2013, p. 169). Em analogia a essa percepção do geografo chinês, conectamos tal noção de lugar àquela de pausa textual, momento no qual o leitor passa a tematizar ou a dinamizar as representações. De outro modo, temas e representações podem ser compreendidos, conforme sistema epistemológico de Yi-Fu Tuan, de objetos estáveis que captam nossa atenção, e assim sendo, consideramos tais objetos estáveis de lugares.

Para a estética da recepção, a parada é o vazio, e este, espécie de não circunscrição no qual o leitor empírico pode interferir em diversos níveis e camadas do texto e a partir dessa interferência instituir e constituir o lugar-imagem e/ou o lugar-sentido. Assim, o vazio pode ser considerado como não instância de estímulo da atividade gerativa e projetiva do leitor empírico, ou seja, da sua participação cocriadora.

Na verdade, Wolfgang Iser, um dos principais teóricos da estética da recepção faz uso recorrente, no segundo volume de *O ato da leitura*, do termo inglês *blank* e da expressão lugar vazio, o que de algum modo se contrapõe a noção de que lugar não pode ser vazio, uma vez que a interferência ontológica e significativa sobre determinada circunscrição já a ascende à categoria de lugar. De qualquer forma, é nesse lugar que a presença do leitor se manifesta através da sua intervenção interpretativa ou (co) criativa, ou seja, é no lugar vazio que o leitor pode se representar no sistema do texto, e assim, construir o objeto estético.

Segundo Wolfgang Iser (1999), o lugar vazio não deve ser entendido como mera circunscrição textual para o preenchimento de sentido e de projeção de imagens, pelo contrário, o vazio funciona como circunscrição de conexões potenciais na qual fluem as instruções de sentido e na qual as combinações de perspectivas textuais podem dinamizar as projeções de imagem. Outrossim, o lugar vazio é abertura de rede relacional que induz o leitor a agir no texto através da interação e, também, da comunicação entre os repertórios do texto e os do leitor.

3. Conclusão

A suposta conclusão da trajetória de problematização sobre a questão inicial deste artigo permanece apenas na instância da suposição. A conclusão poderia pressupor, em se tratando do tema do artigo, de que enfim chegamos a algum lugar, o vislumbrado devir, no entanto, ironicamente, apenas chegamos ao local, circunscrição na qual concepções fluidas, dispersas e/ou difusas sobre lugar passam a se conectar, interagirem e, por fim, configurarem e solidificarem a imagem e o sentido de lugar. Dessarte, a compressão a respeito de lugarização e, especificamente, de lugar apenas decodifica a adoção deliberada de certo viés epistemológico, também de certo alinhamento e ajustamento à determinada perspectiva metodológica, teórica e/ou crítica.

Nesse contexto, a adoção de determinada perspectiva e o processo de alinhamento e de ajustamento à determinada corrente metodológica, teórica e crítica decodificam a imagem e o sentido de lugar da interpretação literária como ambiente da semiose ou da exegese. Podemos ir mais além, o vislumbrado devir, e, a partir da aceitação dos neologismos lugarização e lugarizar-se, criar outros neologismos que poderíamos reconhecer a ambiente exegética, que nos proporcionaria a compreensão de que certo significado da obra literária decorre em circunscrição onde se ramificam um sem-número de possibilidades interpretativas, dinâmica que denominamos de desdobramento locativo e imagético.

4. Referências

- BERDOULAY, V.; ENTRIKIN, N. Lugar e sujeito: perspectivas teóricas. Tradução Oswaldo Bueno Amorim Filho. In: MARANDOLA, E. (org.). **Qual o espaço do lugar?** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BUTOR, M. **Repertório.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHAVEIRO, E. F. Corporeidade e lugar: elos de produção da existência. In: MARANDOLA, E. (org.). **Qual o espaço do lugar?** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, U. **Obra aberta.** 9. ed. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- _____. Interpretação e história. In: ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- _____. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HOLZER, W. O mundo e o lugar: ensaio de geografia fenomenológica. In: MARANDOLA JR., E. (org.). **Qual o espaço do lugar?** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- _____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 1.
- _____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. v. 2.
- LACEY, H. M. **A linguagem do espaço e do tempo**. Tradução Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MAINIGUENEAU, D. **Elementos de linguística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta Bastos de Mattos. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORA, J. F. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Edições Loyola, 2005. Tomo II.
- RELPH, E. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. Tradução Eduardo Marandola Jr. In: MARANDOLA JR., E. (org.). **Qual o espaço do lugar?** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RICOEUR, P. **Tempo e a narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica**. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- _____. **Tempo e a narrativa 2: a intriga e a narrativa histórica**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- _____. **Tempo e a narrativa 3: o tempo narrado**. Tradução Cláudia Berliner. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- RIFFATERRE, M. **A produção do texto**. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira Lima de Paiva. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2019.

_____. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica.** São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem.** 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **A natureza do espaço.** 4. ed. São Paulo: Edusp, 2020.

_____. **Espaço e método.** 5. ed. São Paulo: Edusp, 2020.

SARTRE, J. **O que é literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

TUAN, Y. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

_____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

CABELOS CRESPOS: FIOS QUE ENTRELAÇAM A IDENTIDADE NEGRA

Flavia dos Santos Mattoso ¹
Renan Gomes de Moura ²

Resumo: O cabelo crespo, que por muito tempo foi marginalizado e ligado aos padrões de beleza europeus, tem se transformado em um símbolo de identidade e resistência para muitas mulheres negras. Para elas, usar o cabelo crespo natural vai além da aparência e toca em aspectos profundos de autoestima e relações interpessoais. Cuidar dos cabelos vai muito além de uma simples forma de resistência contra as injustiças do sistema. As mulheres negras, muitas vezes, enfrentam pressões sociais e padrões de beleza que as desvalorizam e marginalizam, principalmente quando se trata da textura e do estilo dos seus cabelos. Essas cobranças têm raízes em um legado de colonialismo e racismo, que ainda reforça a ideia de que só cabelos lisos e com aparência europeia são considerados bonitos e aceitáveis. No entanto, muitas mulheres negras estão desafiando essas expectativas, valorizando suas raízes e mostrando sua identidade através dos seus cabelos naturais. O propósito desse estudo é analisar como os cabelos crespos, enquanto símbolo de ancestralidade e identidade racial, se relacionam com as indagações acerca da resistência e da celebração da diversidade. Enquanto essas mulheres continuam a reivindicar seu espaço e sua voz na sociedade, seus cabelos representam não apenas um símbolo da identidade racial, mas também um elo com a ancestralidade.

Palavras- chave: Cabelo crespo. Identidade Negra. Ancestralidade.

CURLY HAIR: THREADS THAT INTERTWINE BLACK IDENTITY

Abstract: Kinky hair, long marginalized and tied to European beauty standards, has become a symbol of identity and resistance for many Black women. For them, wearing their hair naturally kinky goes beyond appearance and touches on profound aspects of self-esteem and interpersonal relationships. Taking care of your hair goes far beyond a simple form of resistance against systemic injustices. Black women often face social pressures and beauty standards that devalue and marginalize them, especially when it comes to their hair texture and style. These demands are rooted in a legacy of colonialism and racism, which further reinforces the idea that only straight, European-looking hair is considered beautiful and acceptable. However, many Black women are defying these expectations, embracing their roots, and expressing their identity through their natural hair. The purpose of this study is to analyze how kinky hair, as a symbol of ancestry and

¹Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutoranda em Humanidades, Cultura e Artes na Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), Docência do Ensino Superior pela UCAM. Assistente I na Gerência de Educação Infantil – Coordenadoria de Educação Infantil e Primeira Infância na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME), flaviamattoso@rioeduca.net

² Doutor em Administração (UNIGRANRIO). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade do Grande Rio, renangmoura@gamil.com

racial identity, relates to questions about resistance and the celebration of diversity. As these women continue to claim their space and voice in society, their hair represents not only a symbol of racial identity but also a link to ancestry.

Keywords: Curly hair. Black Identity. Ancestry.

Introdução

No presente trabalho, propõe-se uma reflexão acerca da contribuição da identidade de mulheres que vivenciam e ressignificam as representações capilares pautadas na intensa relação com os paradigmas que giram em torno do cabelo crespo. Por carregar muitos significados, o cabelo crespo tem sido fundamental na compreensão do processo de construção de identidades das mulheres negras e em sua libertação dos padrões de beleza impostos pela sociedade, daí a importância desse estudo.

Segundo o MEC (2006), o Brasil é um país multicultural e com vasta diversidade racial que suscita, na política de igualdade racial, teorias e discursos ideológicos complexos. Sabemos que as marcas deixadas pelo processo de colonização, pelas teorias racistas do século XIX e pela falácia da democracia racial refletem claramente a dificuldade que muitos brasileiros possuem de identificarem-se positivamente (enquanto identidade negra) e relacionarem-se democraticamente dentro da sociedade brasileira.

Em seu artigo sobre o corpo negro e o cabelo crespo, Gomes (2003, p.171-172) busca explicar o processo de construção da identidade dos indivíduos afirmando que “Nenhuma identidade é construída no isolamento”. Segundo ela, a identidade negra é como “um movimento que não dá apenas a começar do olhar de dentro, do próprio negro sobre si mesmo e seu corpo, mas também na relação com o olhar do outro, do que está fora”. Gomes (2008) comenta ainda que o cabelo crespo ultrapassa a esfera estética e é um tema extremamente importante quando nos reportamos a identidade e autoestima da mulher negra. E, para além da beleza, reforçamos que esse cabelo também foi e continua sendo uma ferramenta política de luta.

Durante muito tempo, uma infinidade de práticas favoreceu a desvalorização do negro e de suas características, principalmente seu cabelo, seus traços e sua cultura, enquanto havia uma hipervalorização da estética eurocêntrica. É possível compreendermos que os estigmas negativos recaídos sobre o cabelo crespo são frutos do processo de europeização no período colonial brasileiro, que legitimava o modelo ideal

de beleza como sendo o da mulher/homem branca/o e colocava negras/os e indígenas, e seus corpos, em um sistema de dominação que oprimia sua estética, tida como feia, fora dos padrões.

Contra essa estigmatização, Gomes afirma que:

Nessa mediação, um ícone identitário se sobressai: o cabelo crespo. O cabelo e o corpo são pensados pela cultura. Nesse sentido, o cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra. (Gomes, 2008 p. 54).

Assim, o cabelo valida uma representação de poder identitário, estético e espiritual e o cenário do comércio de escravos no período escravocrata brasileiro diz muito sobre estes aspectos quando, por exemplo, era frequente entre os negociantes raspar o cabelo dos escravizados para fazer com que as mulheres e os homens parecessem ser mais jovens e evitar possíveis pragas. Para Braga (2015), esses argumentos higiênicos tinham por intuito promover nos negros uma ruptura com seu pertencimento étnico. Era uma forma de fazer com que os escravizados tivessem a sua identidade apagada ao chegar ao Novo Mundo, apresentando-se ao Brasil sem nenhuma das referências antes inscritas em seus cabelos.

Diante da questão histórica e cultural que atravessa as identidades da população negra, o Brasil, enquanto país multiétnico e pluricultural, precisa de organizações escolares em que todos os alunos se vejam incluídos, em que lhes seja garantido o direito de aprender e de ampliar conhecimentos, sem ser obrigados a negar a si mesmos; que os alunos possam se sentir incluídos ao grupo étnico/racial a que pertencem e a adotar costumes, ideias e comportamentos que lhes são adversos, como os cabelos crespos.

1. Trajetória e História

Segundo Portal Gelédes (2015) desde a colonização, teorias racistas foram formuladas e propagadas e um dos seus pressupostos é a negação da beleza negra aos negros e negras. Nessa conjuntura, o cabelo foi – e continua sendo –, junto com a cor da pele, um dos principais sinais da negritude. Diante do cenário brasileiro, o cabelo da (o) negro (a) assume significados em uma esfera de embates – por um lado, suscita exclusão,

violência, inferioridade; por outro, significa o símbolo da identidade do povo negro por meio de lutas antirracistas de movimentos negros. Dessa forma, assim como a cor da pele, nariz, feições, o cabelo torna-se representação que é ressignificada alterando ou moldando a história que foi marcada por práticas e discursos discriminatórios para produzir discursos positivos aos corpos negros.

Tipicamente, o significado social dos cabelos foi sinônimo de riqueza para muitas pessoas ao longo da história, de maneira que os aspectos estéticos que os cabelos assumem, têm lugar de importância na vida cultural de muitas etnias, inclusive da negra e afro-brasileira. Gomes (2002), cita alguns costumes estéticos capilares africanos que fazem sentido para homens e mulheres: “Na África Ocidental os homens admiram mulheres de fios anelados e grossos. Na Nigéria, por exemplo, um cabelo despenteado significa depressão, sujeira. No Senegal as mulheres gostam de cabelos longos e lustrosos” (Gomes, 2002, p.411). A autora argumenta que a crença no poder espiritual do cabelo influencia na identidade afro-brasileira, pois identifica o poder do corpo, quer seja no sentido religioso, como no uso de turbantes, lenços ou tranças, quer seja no sentido de intimidade ou arte com o próprio corpo.

A autora acrescenta, ainda, que ao pensar na construção de identidade, os movimentos negros têm papel essencial nesta, haja vista que é através dele que várias conquistas em prol dos negros são alcançadas. Além disso, os movimentos negros permitiram a difusão de discussões sobre o que é ser negro em um país, onde o mito da democracia racial está impregnado na sociedade e colabora com a invisibilização do racismo.

O antropólogo Munanga (1988) discorre sobre o uso e sentidos de ser negro para a construção da identidade negra. A partir da década de 1980, o autor inicia uma jornada intelectual sobre a tentativa de compreender as influências pontuais acerca da construção da identidade negra no Brasil, visto que o tema é dinâmico, polêmico e envolve diferentes acepções.

Sem a escravização e a colonização dos povos negros da África, a negritude, essa realidade que tantos estudiosos abordam não chegando a um denominador comum, nem teria nascido. Interpretada ora como uma formação mitológica, ora como um movimento ideológico, seu conceito reúne diversas definições nas áreas cultural, biológica, psicológica, política e em outras. Esta multiplicidade de interpretações

está relacionada à evolução e à dinâmica da realidade colonial e do mundo grego no tempo e no espaço (Munanga, 1988, p.5).

Para hooks (2013, p. 52), somos uma nação de cidadãs e cidadãos que afirmam querer ver o fim do racismo, da discriminação racial. Está nítido, porém, que há uma lacuna fundamental entre teoria e prática. Não é de estranhar, portanto, que tem sido mais fácil para todos em nossa nação aceitar um discurso crítico escrito sobre racismo, que geralmente é lido apenas por aqueles que têm algum grau de privilégio educacional, do que criar caminhos construtivos para falar sobre a branquitude e o racismo e encontrar ações construtivas que vão além do discurso.

A diversidade de interpretações que surge ao longo de diferentes épocas e contextos na construção da “negritude” se manifesta também nas diversas maneiras de usar o cabelo afro.

2. Cabelo como símbolo da beleza e marcador da ancestralidade

Como já dito, de acordo com o Portal Geledés (2018), o cabelo crespo tem sido, desde as sociedades africanas pré-coloniais até a contemporaneidade, um símbolo carregado de significados culturais profundos que transcendem a questão estética, refletindo valores sociais, políticos e espirituais. Entretanto, com a colonização e a imposição de padrões de beleza eurocêntricos, o cabelo afro sofreu estigmatização, sendo relegado a uma posição de inferioridade e marginalização. Mesmo assim, nas comunidades negras, o cabelo se manteve como um elemento de força e identidade, especialmente durante os períodos de luta e resistência contra o racismo.

A imposição de padrões estéticos centrados na Europa foi parte de um projeto colonial mais abrangente de controle cultural. O cabelo crespo, que nas culturas africanas era valorizado como um símbolo de status, ancestralidade e espiritualidade, foi desvalorizado, sendo considerado “inadequado” ou “inferior” sob a ótica colonial. Conforme apontado por Silva (2015), o cabelo crespo passou a ser estigmatizado como algo que precisaria ser “domado” ou transformado para se alinhar aos padrões europeus, que estabeleciam o cabelo liso como o ideal de beleza. Essa pressão por assimilação se manifestou em diversas práticas, incluindo o alisamento do cabelo, visto como uma necessidade para que indivíduos negros obtenham aceitabilidade social.

O referido autor, amplia suas considerações ao expor que ao longo dos séculos, essa desvalorização do cabelo afro refletiu as relações desiguais de poder entre brancos e negros, fortalecendo o racismo estrutural. No entanto, o cabelo afro também se tornou um poderoso símbolo de resistência. A ressignificação do cabelo crespo como símbolo de beleza e identidade emergiu a partir de um processo histórico contínuo, especialmente durante o século XX, quando movimentos políticos e culturais negros, como o *Black Power*, desafiaram diretamente os padrões estéticos hegemônicos e reivindicaram a beleza negra em todas as suas formas.

Percebemos que a pressão para se conformar aos padrões de beleza ainda persiste, especialmente, nas indústrias da moda e da mídia, que frequentemente privilegiam corpos e traços que se alinham com a estética branca. No entanto, a visibilidade crescente de mulheres negras que celebram seus cabelos naturais tem ajudado a desafiar essas normas e a expandir o conceito de beleza no Brasil e no mundo. Nos últimos anos, o cabelo afro foi amplamente reconhecido como um elemento importante na construção de uma identidade negra positiva, conectada a uma herança cultural rica e diversificada.

Ao deixar de lado as imposições coloniais e racistas que forçavam o alisamento, compreendemos que as mulheres e os homens negros que assumem seus cabelos naturais estão reivindicando seu lugar na sociedade como sujeitos plenos, que não precisam se adaptar a normas impostas para serem aceitos ou valorizados.

Para pesquisadora Anita Pequeno (2019), o cabelo afro, que historicamente foi marginalizado e estigmatizado, tornou-se um poderoso símbolo de beleza, resistência e autoafirmação. A estética do cabelo crespo não apenas desafiou os padrões de beleza eurocêntricos, mas também abriu espaço para que a diversidade fosse celebrada e reconhecida. Ao assumir seus cabelos naturais, homens e mulheres negras no Brasil e em todo o mundo estão resgatando sua história e reafirmando sua dignidade. Esse processo de valorização estética e política é um testemunho da força e resiliência das comunidades negras, que, apesar de séculos de opressão, continuam a reexistir e a se afirmar através de seus cabelos.

Em seu artigo sobre a História do Cabelo, Ayana Byrd e Lori Tharps (2001) evidenciam que o cabelo é considerado um dos elementos centrais das identidades de mulheres negras desde as antigas civilizações, possuindo significado espiritual, social,

cultural e estético. A antropóloga Ani Marimba (1997) argumenta que a espiritualidade representou e continua representando um papel primordial na cultura negra.

Segundo os autores citados acima, entende-se que tanto para homens e mulheres africanos quanto para seus descendentes da diáspora africana, o cabelo está intrinsecamente ligado à identidade cultural, à espiritualidade, à ancestralidade e às noções de beleza. Sobre isso, Gomes (2003) ressalta que “a força simbólica dos cabelos para os africanos continua de maneira recriada e ressignificada entre nós, seus descendentes”, destacando que essas técnicas de manipulação do cabelo se manifestam no nosso dia-a-dia e nos maisvariados espaços.

É possível entender que enaltecer a beleza negra é reconhecer que ela rompe padrões impostos por séculos e redefine o que é belo, tornando o mundo mais diverso e verdadeiro. É celebrar a autenticidade de quem abraça suas raízes e transforma isso em um ato de amor-próprio. Cada sorriso, cada movimento e cada expressão de estilo é uma reafirmação de que a beleza não se limita a um padrão único, mas floresce na pluralidade.

Segundo Blog Espaço Feminismo Plurais (2024), no compreender africano, a ancestralidade atua como um legado moral ou espiritual onde o antepassado transmite sabedoria aos seus descendentes em diáspora. Mas não só; a ancestralidade se revela como fonte de vida, criatividade e pertencimento, evidenciando a importância da memória para se pensar o futuro.

Para Oliveira (2022), pensar a ancestralidade na contemporaneidade significa traçar a linha temporal dos valores que ao longo dos séculos nos alimentam. Nos interstícios do poder as práticas culturais negras resistem, apesar da sua invisibilidade no discurso oficial. Entender a força ancestral e reconhecê-la na vida comunitária significa resistir. Historicamente, o primeiro índice de concretude desse conhecimento se deu via religiosidade. De acordo com Oliveira (2007, p. 23):

A ancestralidade assume hoje em dia o status de princípio fundamental diante do qual se organizam tanto os rituais do candomblé, como as relações sociais de seus membros – ao menos nas obras de importantes intelectuais ligados organicamente às comunidades de terreiro. Supostamente fincada na tradição da África tradicional, a ancestralidade espalha-se, como categoria analítica, para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro – mormente na religião. Legitimada pela “força” da tradição, a ancestralidade é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando

sua “dinâmica” para qualquer grupo racial que queira assumir a identidade de “africano”.

Segundo a autora mencionada acima, a ancestralidade perpassa a religiosidade e adquire força à medida que ocupa o espaço social e de resistência negra.

Diante disso, entendemos que a influência africana está presente na religião, música, dança, alimentação e língua e que o discurso racista se fundamenta na recusa em reconhecer a humanidade das pessoas negras.

3. Cabelo crespo e racismo

O racismo pode ser visto como uma ferramenta ideológica utilizada para justificar a dominação e exploração de diversos povos, como negros e indígenas, resultando em longos e brutais processos de exclusão e genocídio ao longo da história. A hierarquização racial desempenhou um papel central na exploração e pilhagem do continente africano, facilitando a colonização e a escravização no Brasil. Esse sistema de crenças, que defende a superioridade de certas raças sobre outras, continua a alimentar a exclusão social até os dias de hoje (Santos, 2002).

O cabelo afrodescendente certamente é a parte embaraçosa do perfil estético que comprehende a identidade negra para quem procura negá-lo, embora a relação que cada um tem com seu cabelo seja muito particular.

De acordo com Munanga (1994), identidade é o processo de construção real de si com demais pessoas, presente em realidades distintas de quaisquer sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (auto definição identitária) e a definição dos outros (identidade atribuída e projetada) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos etc. (Munanga, 1994, p. 177-178).

Para Almeida (2019, p.65), “o racismo constitui todo um complexo imaginário social que todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional”. Compreender as suas bases de formação é uma arma fundamental para o seu combate.

Derivado da ideia de raça, o conceito de racismo se desenvolve a partir dessa base inicial.

“O racismo seria teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que tem como características físicas hereditárias comum, sendo estes últimos suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais. Visto deste ponto de vista, o racismo é uma crença na existência de raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural” (Munanga, 2003, p. 7-8).

O racismo é, muitas vezes, visto como um fenômeno periférico, marginal aos padrões essenciais de desenvolvimento da vida social e política e de alguma forma “localizado na superfície de outras coisas” (Gilroy, 1992, p. 52), como uma “camada de tinta”, que pode ser “removida” facilmente. Essa imagem da “camada de tinta” ilustra a fantasia predominante de que o racismo é “algo” nas estruturas das relações sociais, mas não um determinante dessas relações. De modo tendencioso, o racismo é visto apenas como uma “coisa” externa, uma “coisa” do passado, algo localizado nas margens e não no centro da política europeia.

É possível entender que muito do processo de conscientização em relação à questão da branquitude e do racismo está voltado a ensinar como o racismo é e como ele se manifesta no nosso dia a dia.

4. Conclusão

Dejair Dionísio (2021) menciona que o cabelo afro, desde suas origens na África até sua ressignificação no Brasil contemporâneo, é muito mais do que uma questão estética. Ele representa uma luta contínua por reconhecimento, por espaço e por dignidade. Reforçamos que ao assumir seu cabelo, as pessoas negras não estão apenas reivindicando sua beleza, mas também sua história, suas memórias e suas raízes.

Os rituais de cuidados capilares são transmitidos de geração em geração, refletindo uma conexão com a ancestralidade e uma maneira de honrar as tradições passadas. Além disso, esses cuidados podem ser uma forma de resistência política,

desafiando ativamente as normas dominantes e reivindicando o espaço para a autodeterminação e a expressão individual.

A relação entre feminilidade e cabelo na comunidade negra é multifacetada, refletindo uma diversidade de experiências e perspectivas. Algumas mulheres optam por usar seus cabelos naturais em estilos como tranças, cachos ou afros, enquanto outras escolhem alisá-los ou usar perucas como uma forma de experimentação ou conveniência. Essas escolhas são pessoais e variadas, mas todas representam uma afirmação da identidade e uma rejeição das normas opressivas impostas pela sociedade.

É importante reconhecer que a jornada de aceitação e amor-próprio em relação aos cabelos naturais pode ser desafiadora para muitas mulheres negras, dada a prevalência de mensagens negativas sobre sua aparência. No entanto, à medida que o movimento de aceitação capilar cresce, mais mulheres negras estão encontrando apoio e solidariedade umas nas outras, fortalecendo sua autoestima e senso de comunidade.

5. Referências

BRAGA, Amanda. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas** – São Carlos: Edufscar, 2015.

BYRD, Ayana D. e THARPS, Lori L. **História do cabelo: Desembaraçando as raízes do cabelo preto na América**. St. Martin's Press, Nova York. 2001.

DIONÍSIO, Dejair. **Dossiê - Relações étnico-raciais: branquitude e os efeitos de sentido**. v. 15 n. 37 . Publicado em: 28.07.2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/> Acesso em 05 de outubro de 2024.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2002.

_____. **Educação, identidade negra e formação de professores: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. Educação e Pesquisa. São Paulo, v.29, n.1, p. 167-182, jan/jun. 2003.

_____. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra** - Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. **Trajetórias escolares, corpo negro: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?** Revista Brasileira de Educação, nº 21, set-dez, 2002, p. 40-51. Disponível em: <http://www.redalyc.org/> Acessado em 08 de junho de 2024.

HOOKS, Bell. **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. Tradução: Kenia Cardoso, São Paulo: Elefante, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Redisputando a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional Versus Identidade Negra**. Petrópolis: Ed.Vozes, 2003.

PEQUENO, Anita. **História Sociopolítica do cabelo crespo**. Revista Z Cultural. Ano XIV – nº 01, 1º semestre de 2019. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/> Acessado em: 08 de junho de 2024.

PLURAIS, Espaço Feminismos. **Ancestralidade - Um direito de todos: o de saber sua história**. Blog. Publicado em 14 de novembro de 2024. Disponível em: <https://espacofeminismosplurais.org.br/ancestralidade/> acessado em: 02 de dez de 2024.

UNIÃO, Diário Oficial da. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico- Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. D.O.U. de 10 de janeiro de 2003. Brasília: MEC, 2004.